شعراء المقاومة

بين الفن والالتزام

١ محمود درويش

د. عبد القادر القط



يواجه الشاعر الملتزم بقضية مصيرية كبرى ، بموقف دقيق يقتضيه أن يحقق توازنا معقولا بين ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة فى القول وحماسة فى التعبير ونبرة عالية فى الايقاع ، وما يتطلبه الفن من عمق واعتماد على ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلال وقدرة على الايحاء • ويزيد من دقة الموقف ما بلغته وسائل الاعلام فى هذا العصر من شأن وما تفرضه عليها طبيعتها الجماهيرية من البحث عن الشعارات المعبرة والأقوال الباهرة الواضحة التى تستطيع أن تجمع الجماهير حول القضية وتديم انشغالهم بها وحماستهم للدفاع عنها • وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع ـ مثلا ـ أن نفهم كيف عرفت الجماهير العربية ـ على اختلاف مستوياتها الثقافية ـ شاعرا كالشابى ببيتيه الذائعين :

اذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلى
ولا بد للقيد أن ينكسر

فأصبحت له فى نفوس هذه الجماهير مكانة قد لا تكون مبررة كل التبرير من الناحية الفنية عند من يدرس شعره دراسة نقدية شاملة ، وأغلب الظن أن أغلب من يرددون هذين البيتين لم يقرؤوا القصيدة التى تضمنتهما •



ومحمـود درويش ـ وطائفـة من رفاقه فى الأرض المحتلة ـ من الشعراء الذين واجهوا هذا الموقف الدقيق فى أكثر صوره تعقيدا وعسرا ٠ وقد أحس منذ البداية بطبيعة هذا وحاول أن يقيم هذا التوازن المنشود بين الالتزام والفن ، معتذرا عن استجابته ذات النبرة العالية أحيانا بطبيعة القضية التى يلتزم الدفاع عنها :

يا قارئى ! لا ترج منى الهمس ، لاترج الطرب
ماحيلة الأزهار ان وجدت بأحراش القصـب
لم لا أريح الكلمـة الحمراء فى الجرح الخرب
هذا عذابى ٠٠ ضربة فى الرمل طائشة وأخرى
فى السحب

حسبى بأنى غاضب ، والنار أولها غضـب

وما زال الشاعر ـ منذ صدر ديوانه الأول « عصافير بلا أجنحة » عام ١٩٦٠ ـ ماضيا فى رحلته القومية الفنية فى ظروف قاسـية كانت جديرة عند من هم أقل قدرة على الصـمود أن تصرف عن هذا الطريق الشاق الطويل أو تنحرف بالشاعر الى متاهات من الرؤى الغائمة ٠ وهو لا ينسى فى رحلته الفنية تلك ، أن يزاوج دائما بين ارتباطه بقضيته القومية المحددة ، والعوالم الانسانية الكبيرة والتطلع الانسـانى الى الحرية والعدالة والجمال :

أود لو طرت نحو الشمس أحملها
لأمة تشـتهى الحق الذى جرحوا

أود لو طرت ٠٠ عصـفور أنا غرد
زوادتى الحـب والألوان والفـرح

قلبى ٠٠ الملايين فى قلبى لها غرف
أضلاعها خصل الضوء الذى سفحوا

على شـفاهى صـفاء اللحن منهمر
فألف ألف هزار فى فمى صدحوا

أود لو شربتـه أمـة نـذرت
للصمت أيامها ٠٠ والليـل منطرح

للضـائعين على صـحراء غربتهم
لم يعرفوا الورد مذ راحوا ومذ نزحوا

وسوف أبقى أروى من نزيف دمى
حكاية البعث والمجـد الذى ذبحوا

فتكتسى كلمـاتى ريش أجنحـة
وتطعم الريح ليـلا تحتـه رزحوا
واسـتعيد مدانا ٠٠ خاطـر عبق
بشرفة فى جبين الشـمس تنفتح

لنـا النجـوم أضاميمـا منمقة
بها أناشيد شعبى الحى تتشـح

وقارىء ديوان الشاعر الأول يلتقى بموهبة شعرية طيبة مازالت تتلمس الطريق نحو الاكتمال والنضج ، وتتألق أحيانا فى أبيات هنا وأبيات هناك ، وأحيانا فى قصائد بأكملها ، لكن يعوزها صقل الخبرة وتمكن الممارسـة ، وتنوء بطبيعة التجربة القومية ومقتضياتها فلا تنجح كثيرا فى التوفيق بينها وبين مقتضيات الفن ٠ والشعراء الملتزمون يحاولون أن يهربوا من النبرة العـالية والتعبير المباشر ، بالاعتماد فى نقل التجربة على عناصر جديدة غير الواقع الخارجى كالقصـة والرمز والدراما ، والاعتماد فى الصورة الشعرية على الألفاظ ذات الظلال والرموز والايقاع الهامس العميق ٠ لكن شاعرنا يكتفى من التجربة بما يلح على وجدانه الحاحا مباشرا ، ومن الألفـاظ بما يعكس بعنفه وحرارته وايقاعه الصاخب ما فى نفسه من ثورة :

ـ حرفنا مضطهد الألوان ، مغلولا ينادى
خنقوه ، عصروا منه لهيبه
جردوه من اطارات العذوبة
ضغطوه فاحترق ! وانفلق !

ـ هـاتف يصرخ بى منفعـلا
من بلادى : أيهـا الابن تقحم
هاتف يصرخ بى من أرضهـا
مسـتغيثا : أيهـا النائى تقدم
هـاتف زلزل منى أضـلعى
فيه ذكرى ، فيه اصرار مسـم
لا تحدث احسب نفسى أنهـا
جـذوة حمـراء من نار جهنم

لا تلمنى ! أشـعل الحقد دمى
وحنينى فى عـروقى يتضـخم

لا تلمنى انهـا أرضى تبـكى
أأطيق الصـمت والأم تـألم

ولا شك أن القارىء يلمس فى هذه الأبيات كل سمات الشعر التقليدى فى المجال القومى ، من صخب الايقاع والتكرار والاعتماد على النهى والطلب والاستفهام فى عبارات متتالية متقـاربة المضمون ٠ ويسبق الأبيات فى القصيدة نفسها أبيات نصـادف فيهـا التقليد الشعرى الحديث الشائع فى أشعارنا القومية حين يقسم الشارع قسما وراء قسم :

« قسما بالبؤس فى تاريخنا ٠٠ قسما بالخبز أغلى أمل ٠٠ قسما بالليل فى أيامنا ٠٠ »

ويردد الشاعر المأساة كثيرا بصورتها التقريرية المعهودة دون محاولة منه لأى تفنن الا من اللجوء أحيانا الى « محسنات لفظية » غريبة على الشكل الشعرى الجديد :

– كانت لنا أرض ودار
ومضى الزمان بنا ودار
وانهار وانطمس النهار
فى جو خيمتنا المغمس بالدموع
بتنهدات من فم ٠٠ صلى وصام عليه حرمان وجوع ٠

– أطفالنا عادوا وفى أيديهم تبكى السلال
ليس الربيع ربيعهم ، ليست لهم تلك الغلال
بستانهم مهجورة أعشاشه ٠٠ دنيا ٠٠ سعال
يسطو عليه الشوك والدم والوبال
عادوا وفى أحداقهم حرمان أعوام طوال
أقدامهم فى الطين حافية ، وأعينهم سؤال
عن موعد فى غربتهم ، فان الليل طال
أطفالنا المتشردون بلا نعال
الضائعون فكل درب للضلال ٠٠٠

ومن طبيعة التجربة القومية ذات الالحاح القوى الدائم على وجدان الشاعر أنها تفرض عليه طائفة من الألفاظ لها دلالات وايحاءات ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك التجربة ٠ ولشاعرنا فى ديوانه الأول معجمه الشعرى الواضح وألفاظه الأثيرة كالليل ومشتقاته ومرادفاته وأضداده وبخاصة الصباح والفجر والضحى والشمس ، وكالجرح الذى لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائد الديوان القومية :

– حرفنا قد صار جرحا سابح فيه الشفق
– فتحوا الجرح وقالوا يقفل !
فى بلادى ، فى بلاد الناس ، فى كل بلاد
يسكت الجرح ولا يندمل
آمن الجرح بمستقبله ، أى شىء ماله مستقبل ؟
– حدثونى واملأوا نفسى لظى
حدثونى على جرحى يتكلم
– ونداء جرح معذب فى الأرض لا يرضاه فنى
– والجرح ليس بمؤلم ان لم يكن جرح النساء
– أو ليس جرحا خالدا جرح الحزانى اللاجئين

– ويد مضرجة تدق الشمس حتى تفتحا
وتقبل البؤساء والجرح الأبى وتمسحا
– ضمدت جرحى بالجراح
وأخذت دربى للصباح
لا نوم للأحرار حتى يمسح الفجر الجراح
– فى كل جرح من جراحهم سراج ضحى جديد
فاذا انطفا فجر سيطلعه لنا جرح الشهيد
– يا زميل الجرح – جرحى أخضر
لم يزل غضا ولم يبلغ فطامه
– فى شموس الجراح غمس جناحا
وجناح عبر الفضاء الطليق
أفق واحد يلف البرايا
جرح آسيا يبكى له الافريقى
– لتروى غرسة الفجر التى تنبت فى ليل دماء
من جراح ترتوى منها عناقيد الضياء
زينة الانسان فى أيامنا جرح يغنى للسناء
يا صديق الشمس يا جرحا كبير الكبرياء
تغمد النور بليل البؤساء
– آمنت بالجرح الذى شد الجراح الى الجراح
آمنت أن أنصب بين يديك فى نهر الصباح

ولعل القارىء قد لاحظ كيف يقرن الشاعر الجرح بالفاظ معجمه الأخرى التى أشرت اليها كالليل والفجر والصباح والشمس والسنا وكيف يسرف حتى يجعل فى السطر الواحد ثلاثة جراح معا ٠ ومع أن استخدام هذه الألفاظ ينبع من طبيعة التجربة ووقعها على نفس الشاعر فان الانسياق وراءها بلا روية كثيرا ما ينتهى بها الى أن تصبح مجرد صيغ جاهزة تغرى الشاعر بالاكتفاء بها دون التفنن فى التعبير عن مشاعره وفى رسم الصورة الشعرية المركبة ٠ وهى بعد هذا – لكثرة دورانها فى شعر الشاعر واستخدامها فى بعض أحيان لغير حاجة حقيقية – تفقد فى النهاية مدلولها وقدرتها على الايحاء ٠

على أن من حسنات الشاعر فى هذه المرحلة الفنية وما تلاها من مراحل أنه لم يعتقد أن التزام الشاعر ينبغى أن يحول بالضرورة بينه وبين التجارب العاطفية التى قد تبدو فى ظاهرها غير متسقة مع جلال القضية التى يلتزم بها ٠ وبرغم أنه يقدم لقصائده العاطفية فى ديوانه الأول باعتذار يشبه اعتذاره عن النبرة العالية ويقول : « ٠٠ لأنه آمن أخيرا أن الحب – أى حب – غمامة صيف مغرورة تمطر أوهامه ندى وأظلالا أثناء

رحلته الطويلة في صحراء الحياة الحارة » . فانه لحسن الحظ لم يقيد نفسه بهذا الوهم ومضى في كل دواوينه يعبر عن مأساته ومأساة شعبه ويتغنى بعواطفه الذاتية دون أن يجد في ذلك حرجا أو أى تناقض حقيقى .

ويلمس القارىء فرقا واضحا في المستوى الفني بين قصائد الشاعر القومية وأشعاره العاطفية ، فيحس هنا أن الألفاظ تعود لها نضارتها وقدرتها على الايحاء وأن العبارة الشعرية حافلة بالأناقة الأخاذة أحيانا وبالترف المنمق أحيانا وبالشجى الرقيق في بعض الأحيان وهو يذكرنا بنزار قباني في طبيعة تجربته العاطفية التى تصور المرأة مفتونة بالشاعر متيمة في هواه معبرة عن عواطفها بأفصح الألفاظ وفى لغته الأنيقة الحسية التى ابتكرها فى هذا الطراز من الشعر :

تقول لى شعرى بها عابث
يفرحها .. يحزنها .. يسحر

يقرب المرآة من وجهها
فينبع الوردي والأحمر

وترتمى الخصلات طائشة
والعطر فى غاباتها ينثر

وتربك الفستان .. تربكه
يا ويله .. يطول أم يقصر

يفجر الشهوات فى صدرها
فيرتخى فى صدرها المرمر

يسطو على صدرية طفلة
وخلفها .. ما خلفها بيدر

كم مرة .. كم فك أزرارها
لا يستحى فى جسمها يخطر

فهو مع النهد له قصة
خطيرة .. وموعد أخطر

وفى ظلال الساق مشواره
دنيا لظى يكبر أو يصغر

وفى .. وفى أعصابها لذة
فكل عرق عندها مجمر

تقول لى أشعلت آفاقها
لا شىء فى عالمها أخضر

ويقول مرة أخرى على لسان عاشقة غيرى :

قيل يهوى صبية فى المدينة
قيل صارت حياته وعيونه

كل يوم يسوق نحو حماها
خطوات تياهة مفتونة

وعلى الشاطىء المخدر ترسو
من هواه سفينة .. وسفينة

وأغانيه فى هواها نبيذ
فى المقاهى .. يسقى شباب المدينة

وللشاعر فى هذا الجانب من ديوانه الأول نماذج بديعة كقصائده « أغنية الى عابر » و « حكاية » و « قبلة » . ولكنه ينساق وراء اغراء الصور الحسية فى بعض الأحيان حتى تعلو نبرته وتفقد ألفاظه نضارتها ويواجه القارىء بصور فيها غلظة الواقع الذى لم تصقله يد فنان وفيها كثير من الوجدان المراهق المنفر .

اضغط على جسدى الطرى فقد نضجت
وادعك شفاهى - هكذا - انى احترقت
وعرفت موردى الحبيب .. لقد عرفت
ادعك .. بلى .. بحرارة انى كبرت
خذنى اليك !
شعرى تسل به ولا تحرم يديك
والجأ الى نهدين شمعيين قد بكيا عليك
. . . .
أنقذ مخدتى التى بللتها .. أنقذ غطائى
أنقذ فساتينى التى طرزتها بالكبرياء
فصلتها لك لكى تراها .. كى يزيد بها ازدهائى
أنقذ مناديلى التى فضحت بكائى
أنقذ مراياى التى تعبت .. ولم تشبع روائى
خذنى اليك

ومرة أخرى يسير فى أعقاب نزار سير من لا يحسن الاهتداء الى معالم الطريق بعد فيقول :

سو النهود قصيدة شقراء وانشد معلنا
هى فى انتظارك جذوة حرقت ستور حريرنا
ضاقت بها .. وتذمرت من وهجها حلماتنا
فبكت .. وبللت الدماع البيض صدرياتنا
واستنجدت بك فاقترب
واطفىء لظى شهواتنا
وافرك كما شئت النهود بخفة متفننا

وتصوير هذا الوضع المقلوب وابراز الجوانب الحسية وحدها ، يجعل التجربة العاطفية عند الشاعر الملتزم منفصلة كل الانفصال عن موقفه من قضيته ، غير صالحة للايحاء بها أو حمل

بعض معانيها من قريب أو بعيد • على حين يمكن أن تكون قصائد الحب التى يقوم الشاعر فيها بدور المحب وجها آخر من وجه المأساة بما يمكن أن تحمل من شعور بالفقد أو الحرمان أو الثورة أو الشوق أو غير ذلك من مشاعر الحب المعروفة فى التجربة التى لا تخلص للمتعة الحسية وحدها على أن هناك قصيدتين عاطفيتين يمكن أن تكونا بشيرا بتحول الشاعر فى ديوانه الثانى الى الشعر الذى يتسم فيه القارىء ريح المأساة ويجد فيه رنة حزن باكية لا يجدها فى سائر قصائد الديوان، هما « رسالة حب » و « أغنية عند نافذتها » • فلأول مرة يذكر الشاعر الغربة والحزن والحرمان والتنهد والدموع كغيره من المحبين الذين يسقطون على التجربة العاطفية أشواقهم وطموحهم وذكرياتهم وموقفهم من الحياة والناس •

أما الديوان الثانى « أوراق الزيتون » فان الشاعر فيه مازال - كما فى الديوان الأول يتأرجح من حيث الشكل بين القديم والجديد ، ولكنه يكون فى أحسن حالاته فى الشكل القديم ذى الطابع العصرى الذى تشيع فيه الالفاظ الهادئة المجنحة ذات الظلال والايحاءات وتوشحه غلالة من الشجن الرقيق • ولعل من أجمل النماذج فى هذا الاتجاه قصيدته « الموت فى الغابة » وفيها يرتدى الحزن ثوبا شفافا لا يبلغ حد اليأس القاتم ، ولا ينتهى بما تنتهى به عادة مثل هذه القصائد من تفاؤل سطحى مفروض ، ولكنها أشبه بقصيدة عاشق صوفى يمتزج فيها العتاب بالغفران واليأس بالأمل :

نامى •• فعين الله نائمة
عنا وأسراب الشحارير
والسنديانة •• والطريق هنا
فتوسدى أجفان مقرور
وثلاث عشرة نجمة خمدت
فى درب أوهام المقادير
لا شيء ! قصة طفل همدت
لا شيء يوحى صمت تفكير
جرح صغير •• مات صاحبه
فطواه ليل كالأساطير
تاريخه أنفاس مزرعة
تسطو عليها كف شرير
كانت •• فلا نقرات قبرة
بقيت ، ولا صيحات ناطور
وغصون زيتون مقدسة
ذبلت عليها قطرة النور
لا شيء يستدعى غناء أسى
فالموت أكبر من مزاميرى !
نامى عيون الله نائمة
عنا ، وأسراب الشحارير
وضماد جرحك زهرة ذبلت
فى مسرب فى السفح مهجور
لكن عين أخيك ساهرة
خلف الضباب ووحشة السور
وفؤاده ملقى على جسد
ينهد كالأطلال •• مصدور
ويداه ممسكتان فى لهف
بترابه رغم الأعاصير

وفى الديوان قصائد أخرى ممتازة مثل « مرثية » و « البكاء » و « أناشيد كوبية » • وفى القصيدة الأخيرة يبلغ الشاعر مدى بعيدا من التوفيق فى الشكل الجديد الذى يحتفظ بما للشكل التقليدى من ايقاع وقواف أن لم تلتزم فانها تتكرر على نحو ملحوظ يجعل لبعض السطور صفة المقطوعة ، وينتفع مع ذلك بمرونة الشعر الحر وتحرره من التقسيم المنتظم والقافية الواحدة• والحق أن هذا « الحد الأوسط » هو الطابع الغالب على الشاعر فى أغلب قصائده ، وقلما ينتهى الى ما بلغه الشعر الحر عند الكثيرين من استخدام خاص للغة أو الرمز أو بناء خاص للصورة الشعرية أو اعتماد على الأسطورة أو ميل الى النثرية المقصودة أو جنوح الى التفلسف أو التجريد أو الغموض •

واذا كان الشاعر فى هذا الديوان قد خلص من بعض سمات معجمه الشعرى الأول فانه مازال هنا مختلف المستوى ما بين قصيدة وأخرى ، وأحيانا فى داخل القصيدة الواحدة • فقد يفجؤنا بهذا المطلع **الجميل** :

لو يذكر الزيتون غارسه لصار الزيت دمعا
يا حكمة الأجداد ، لو من لحمنا نعطيك درعا

وسرعان ما نصادف فى القصيدة نفسها مفاجأة أخرى غير سارة من الناحية الفنية فى قوله :

أنا نحب الورد لكننا نحب القمح أكثر
ونحب عطر الورد لكن السنابل منه أطهر

بل ان المستوى الفنى قد يختلف داخل البيت الواحد ، اذ يوفق الشاعر الى تعبير رائع لا يحسن أن يحتفظ بروعته حتى نهاية البيت لتحكم الوزن والقافية كما فى قوله :

فعلى ضفيرة كل غصن نائم
لى طائر .. كسر السكون صياحا

فما أجمل الصورة فى صدر البيت وما أعذبها، وما أقبح نهايته وأعجزها عن التعبير عما أراده الشاعر .

وتقل قصائد الحب فى هذا الديوان ولكنها تزداد امتزاجا بروح المأساة كما فى قصيدتيه « الموعد الأول » و « أغنية » :

وحين أعود للبيت
وحيدا فارغا الا من الوحده
يداى بغير أمتعة ، وقلبى دونما ورده
فقد. وزعت ورداتى على البؤساء منذ الصبح
.. ورداتى
و سارعت الذئاب وعدت للبيت
بلا رنات ضحكة حلوة البيت
بغير حفيف قبلتها .. بغير رفيف لمستها
بغير سؤالها عنى ، وعن أخبار مأساتى
وحيدا أصنع القهوة .. وحيدا أشرب القهوة
فأخسر من حياتى .. من كفاحى ، أخسر النشوه !

وحين تطول معايشة الشاعر للحزن فى كل وجوه الحياة يصبح الغضب نتيجة طبيعية لاحساسه بألا جدوى من الحزن العقيم ، ولا يعود الغضب كما كان فى الديوان الأول مجرد استجابة تلقائية لطبيعة الموضوع القومى ، فلا يحس القارىء أن الشاعر يتجاوز ما ينبغى للفن من عمق أو اتزان :

عبثا تطوع يا كنار الليل جامحة الأمانى
الريح فى شفتيك تهدم ما بنيت من الأغانى
فعلام لا تغضب ؟
مادام صوتك يا كنار الليل لا يطرب !
انا حملنا الحزن أعواما وما طلع الصباح
والحزن نار تخمد الأيام شهوتها
وتوقظها الرياح
والريح عندك كيف تلجمها ؟ ومالك من سلاح
الا لقاء الريح والنيران فى وطن مباح .

أما مجموعته الثالثة « عاشق من فلسطين » ففيها تنضج الثمار الواعدة التى لاحت فى الديوانين الأولين . يتبلور الشكل فيتخذ فى الأغلب صورة الشعر الجديد الذى لا يتخذ من ايقاع الشعر القديم وقوانيه مجرد « توفيق » بين التقليد والتجديد بل تلتحم سمات القديم فيه بنسيج الصورة الشعرية حتى تصبح طرازا خاصا من الشعر عرف به رائد من رواد الشعر الحديث .. بدر شاكر السياب . وتنضج التجربة العاطفية فتلتحم بالموضوع القومى حتى لا نكاد نفرق بين الحقيقة والرمز فتصبح قصيدة الحب قيثارة متعددة الأوتار تتآلف نغماتها فتجمع بين المعشوقة والوطن وفراق المحبين والغربة وحرمان المحبين ومرارة القهر . وبعد أن كانت أغانى الشاعر القومية لا تكاد ترتبط بتجربة معينة وتتحدث عن المأساة فى صورتها المطلقة ، أصبحت الآن تعبيرا عن محنة شخصية يخوضها الشاعر وينصهر من خلالها فيمتزج بأرواح الغائبين والمشردين وأحزان الأيامى واليتامى وأشواق المحبين . بذور غرسها فى بعض قصائده الأولى كقصيدته عن كوبا وقد نمت الآن وأتت ثمارها فى رائعته الطويلة عاشق من فلسطين » :

عيونك شوكة فى القلب ، توجعنى وأعبدها
وأحميها من الريح ، وأغمدها وراء الليل
والأوجاع .. أغمدها
فيشعل جرحها ضوء المصابيح ، ويجعل
حاضرى غدها
أعز على من روحى
وأنسى بعد حين .. فى لقاء العين بالعين
بأنا مرة كنا .. وراء الباب .. اثنين !
كلامك كان أغنية .. وكنت أحاول الانشاد
ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعيه .
كلامك كالسنونو طار من بيتى
فهاجر باب منزلنا .. وعتبتنا الخريفيه
وراءك حيث شاء الشوق .. وانكسرت مراياانا
فصار الحزن ألفين
ولملمنا شظايا الصوت .. لم نتقن سوى
مرثية الوطن !
سنزرعها معا فى صدر قيثار .. وفوق
سطوح نكبتنا سنعزفها
لأقمار مشوهة وأحجار .
ولكنى نسيت .. نسيت يا مجهولة الصوت :
رحيلك أصدأ القيثار .. أم صمتى ؟

وفى المجموعة قصائد بديعة تصور امتزاج الحب بالمأساة كقصائد « الأسير والمناديل ولوحة على الأفق » . وفى تلك اللوحة الصغيرة يرسم

الشاعر بألوان حزينة وخطوط سريعة معبرة مأساة حبه وشخصه ووطنه !

رأيت جبينك الصيفى ·· مرفوعا على الشفق
وشعرك ماعز يرعى حشيش الغيم فى الأفق
تود العين لو طارت اليك كما يطير النوم من سجنى
يود القلب لو يحبو اليك على حصى الحزن
يود الثغر لو يمتص عن شفتيك ملح البحر والزمن
يود ·· يود ·· لكنى وراء حديد شباكى
أودع وجهك الباكى ·· غريقا فوق دم الشمس مهدودا على الأفق
فأحمل فوق جرح القلب جرحين ·· ولكنى أحاول أن أضمدها ·· أوسدها ذراع تمرد الحزن !

أما قصيدته الجميلة الطويلة « قصائد عن حب قديم » فلا تخفى فيها نغمات السياب فى محنة مرضه ، بما فيها من استسلام صوفى ، وانسياب ينبع من بحر الهزج ، ذلك البحر الأثير عند السياب ، ومن امتداد للعبارة الشعرية حتى ليصعب الوقوف عند بعض أجزائها قبل الوصول الى نهاياتها ، ومن تكرار خاص لبعض الألفاظ والقوافى واستخدام لمعجم وما نسى يصلح لتلك واستخدام لمعجم رومانى يصلح لتلك الأنغام

تشهيت الطفولة فيك · مذ طارت عصافير الربيع تجرد الشجر
وصوتك كان يا ما كان يأتينى ·· من الآبار أحيانا ،
وأحيانا ينقطه لى المطر ···
نقيا هكذا كالنار كالأشجار كالأشعار ينهمر
تعالى ·· كان فى عينيك شىء اشتهيه وكنت أنتظر
وشدينى الى زنديك شدينى أسيرا منك يغتفر
تشهيت الطفولة فيك مذ طارت عصافير الربيع تجرد الشجر

وفى ديوانه الرابع « آخر الليل » يرتد الشاعر فى كثير من قصائده الى نظام المقطوعة الرومانسية ، ولكنه مع ذلك يواصل رحلته الفنية فى الشكل الجديد ويحاول أن يستغل مرونته فى التعبير عن العواطف الطبيعية للانسان العادى « البسيط » · تجربة كان قد بدأها فى بعض قصائده الأولى ، كرسالة من المنفى يزيدها خصبا بما يبث فيها من معان انسانية تعكس صورة السلام فى نفس الجندى الذى « لا يفهم الأشياء الا كما يحسها » ، كما يستخدم فيها عنصر الحوار والحركة النفسية مثلما فعل فى قصائد قليلة له من قبل :

دخن ثم قال لى ·· كأنه يهرب من مستنقع الدماء :
حلمت بالزنابق البيضاء ·· بغصن زيتون ··
بطائر يعانق الصباح
فوق غصن ليمون ··
ـ وما رأيت ؟
ـ رأيت ما صنعت ·· زنابقا حمراء
فجرتها فى الرمل ·· فى الصدور ·· فى البطون
ـ وكم قتلت ؟
ـ يصعب أن أعدهم ·· لكننى نلت وساما واحدا ··
سألته معذبا نفسى : اذن صف لى قتيلا واحدا ··
أصلح من جلسته ، وداعب الجريدة المطوية
وقال لى كأنه يسمعنى أغنية :
كخيمة هوى على الحصى ·· وعانق الكواكب المحطمة
كان على جبينه الواسع تاج من دم ·· وصدره بدون أوسمه
لأنه لم يحسن القتال
يبدو أنه مزارع أو عامل أو بائع جوال
كخيمة هوى على الحصى ومات
كانت ذراعاه ممدوتين مثل جدولين يابسين
وعندما فتشت فى جيوبه عن اسمه ، وجدت صورتين
واحدة لزوجته ·· واحدة لطفلته ··
سألته : حزنت ؟
أجابنى مقاطعا : يا صاحبى محمود
الحزن طير أبيض لا يقرب الميدان ·· والجنود
يرتكبون الاثم حين يحزنون ··

كنت هناك آلة تنفث نارا وردى

وتجعل الفضاء طيرا أسودا

ومرة أخرى يزداد التحام الحب بالمأساة حتى يصبحا توأمين يصعب التمييز بينهما :

الأرض أم أنـت عنـــــــدى

أم أنتمـــــا توأمـــان

من مد للشـــــــمس زندى

الأرض أم مقلتـــــان ؟

سيان .. سيان عندى

– اذ خسرت الصـــــــديقة

فقـــدت طعم الســـنابل

وان فقـــدت الحديقــــة

ضـــــيعت عطر الجــدائل

وضاع حلم الحقيقــة .

ويكرر الشاعر هذا المعنى فى ديوانه « حبيبتى تنهض من نومها » :

أنا آت الى ظل عينيك .. آت

من خيام الزمان البعيد ومن لمعان السلاسل

أنت كل النساء اللواتى مات أزواجهن ..

وكل الثواكل

أنت .. أنت العيون التى فرمنها الصباح

حين صارت أغانى البلابل

ورقا يابسا فى مهب الرياح !

أما فى ديوانه الأخير « العصافير تموت فى الجليل » فتكتمل للشاعر « صيغته الفنية » ان صح هذا التعبير ويصبح لشعره مذاقه الخاص ، ويبتعد شيئا ما عن الوضوح الباهر الى ضبابية جميلة ، والى استخدام طيب للرمز والأسطورة تعبيرا عن وجدان شاعر ترسـبت فيه أحزان التجارب الطويلة حتى انتهى الى ما يشبه حكمة الكهولة واعترافها بالواقع المرير :

اننى أرتشف القبلة من حد السكاكين ..

تعالى ننتمى للمجزرة .

وتنعكس فى قصائد الشاعر الأخيرة خبرة الممارسة الطويلة فيصبح للقصيدة بناؤها الفنى المرسوم ومقاطعها التى يسلم بعضها الى بعض ، وتقترب نغمة الشاعر كثيرا من أنغام الشعر الحر فى أكثر صوره تطورا وتألقا وان أحس القارىء بشىء قليل من القلق أمام بعض التفكك فى العبارة أو الغموض فى الرمز . ومهما يكن شعورنا نحو مما يمكن أن يكون تأثرا بأسـلوب البياتى فى بعض هذه الصور الشـعرية الغائمة فاننا حين نستعرض تاريخ الشاعر فى مرحلته الفنية منذ نشر قصائده الأولى نحس أننا أمام شاعر خصب يفتح وجدانه للحياة برغم كل الظروف القاسية التى كتب فى ظلها كل هذا الشعر . نحن أمام شاعر لا يقنع بما ينتهى اليه ، دائب البحث عن آفاق نفسية وفنية جديدة ، نلمس فى شعره خطا واضحا للتطور جديرا – اذا سار فيه وأكده بتجارب انسانية جديدة – أن يبلغ مدى طيبا من الامتياز والتألق . ان التجربة القومية فى صورتها المباشرة لا يمكن أن تظل مصدر الهام لموهبة أى شاعر أمدا طويلا دون أن تفقد الموهبة حيويتها وتقـع فى التكرار والرتابة ولابد لمن يريد أن يمضى فى حمل هذه الرسالة القومية فى أعمال فنية ناجحة أن يبحث عن وسائل جديدة للتعبير فى القصة والمسرحية والشعر ، والالتفات الى ما فى الحياة الانسانية جميعها من مآس يرتبط بعضها ببعض ويتشابه احساس الناس بها فى كل مكان . والموهبة الكبيرة تستطيع أن تصور المأساة القومية فى أى شىء صـغير تقع عليه عين الفنان وان بدا فى الظاهر بعيدا عن تلك المأساة . ولا شك أن من بعض جوانب القصور فى شعرنا القديم أنه كان يحتفل دائما بالتجربة فى صـورتها العامة المباشرة ولا يلتفت الى جزئياتها المتناثرة فى الحياة . وليس المعول فى خدمة القضـية القومية من الناحية الفنية على مواكبتها الدائمة فى كل مناسـبة ، بل على الآفاق التى يبلغها الشاعر فى تعبيره الفنى . ولا شك أن محمود درويش قد حاول أن يفعل شيئا من ذلك ، ولكن ليس بالقدر الذى يتيح لموهبته كل ما تستطيع من ابداع .

التقليد والتجديد في الأدب

يوسف الشاروني

● ان للتجديد أخطاره من جانب المشتغلين بعملية الإبداع أنفسهم ، نتيجة لظن بعضهم أن التحرر من قيود القديم معناه التحرر من كل قيد أو قاعدة .

كل قديم فيه ألفة لا نستطيع التخلص منها بسهولة ، وكل جديد فيه غرابة لم نتعودها . هذه طبيعة الاشياء . لكن طبيعة الاشياء أيضا أن يحمل الجديد بذور التمرد على القديم - وان أخذ منه - لتصبح له شخصيته ، فهذه دلالة الحياة وقانون التطور . وقد ينطوى هذا الجديد على مبالغة وتطرف لا يحد منها الا ذوبان القديم والجديد معا للوصول الى شكل جديد يعبر عن مضمون الحياة الجديدة .

مقاومة التجديد بين الصحة والمرض :

والادب ، شأنه فى ذلك شأن ألوان النشاط الانسانى الاخرى ، كالتقاليد الاجتماعية والاوضاع السياسية .. الخ يقابل أى تغيير فيه بمعارضة قوية من المجتمع . وهذا أمر لا غرابة فيه ، فهو دليل على تماسك الجماعة وعدم استسلامها المتسرع أمام أى عنصر جديد قبل أن تمتحنه . فاما أن تقضى عليه وحينئذ يتضح أنه لم يكن سوى مجرد بدعة ، واما أن يثبت أنه نابع من حاجتها التى لا مفر منها لتطورها اذا أرادت ألا يكتب لها الموت . وتختلف الجماعات من حيث مدى رفضها أو تقبلها للجديد ، فهى اذا تقبلت كل جديد دون معارضة كان معنى ذلك أنها عرضة للانحلال وذوبان شخصيتها ، واذا قاومت كل جديد أيا كان فمعنى ذلك أنها تتحجر وتحكم على نفسها بالفناء من حيث ظنت أنها تحافظ على نفسها . **ان معارضة الجديد فى المجتمع الصحى تجعله فى حالة أشبه بحالة الحمى حين يواجه الجسم عنصرا دخيلا ، فاذا تقبله المجتمع فانه يصبح بمثابة مناعة له مما يهدده من عناصر الموت .**

مشكلة التجديد :

ولعل أهم مشاكل التجديد هو وجود فجوة دائمة بين المبدعين العباقرة وبين جمهور المتلقين فالمتلقى يتذوق الاعمال الفنية من خلال تقاليد تربى عليها منذ طفولته ، وهى تقاليد استقرت ورضى عنها المجتمع . أما المبدع فمهمته أن

يضيف جديدا الى هذه التقاليد السائدة ، وذلك من خلال محاولته تناول قضايا عصره بأسلوب معاصر ، مما يصيب بالدهشة جمهوره المعاصر . وعليه أن ينتظر على الاقل جيلا جديدا ينشأ وقد ألفت حواسه هذه الاساليب الجديدة ، فيستطيع تتبعها ويحاول تذوقها وتقديرها والاستمتاع بها ان أمكن . **فتذوق الاعمال الفنية خلال قوالب مألوفة أيسر من تذوقها خلال قوالب جديدة .** فالقوالب المألوفة جزء من تكوين شخصية المتلقى ، ومن شأن القوالب الجديدة أن تهز هذا التكوين المستقر ، وما لم تكن الشخصية من المرونة بحيث تستطيع أن تطور نفسها وتتهيأ لتقبل هذا الجديد ، فانها تعتبره بمثابة تهديد جدى لها عليها أن تقاومه او تتجاهله ، وهما موقفان — كل منهما بالنسبة للفنان — أسوأ من الآخر . **وتلك هى مهمة الناقد المخلص الذى وهب قرون استشعار مرهفة** ، أن يتعرف على تلك **الاعمال الجديدة التى سيعقد لها لواء الصدارة فى المستقبل القريب — بعد أن يميز صحيح الجديد من زائفه — ثم يعمل على تقريب الفجوة القائمة بين المبدع والمتلقى المتعاصرين** ، فيقلل من دهشة المتذوق الذى يستمتع بأعمال فنية عبرت عن غير عصره بينما يقف حائرا أو رافضا بل مهاجما عملا أبدعه أحد معاصريه يتناول فيه احدى قضاياه المعاصرة التى يعايشها . بهذا يختصر النقد مسافة الزمن ، ويخلق للفنان جمهوره مما يشجعه على أن يستمر ، بدلا من تركه فريسة تذوق جمهور مثبط معاد ، قد يحمله على التوقف، أو العودة الى الاساليب الفنية التقليدية ، مؤثرا السلامة ، ومتملقا جماهير ترشوه بشهرة زائفة مؤقتة .

أخطار التجديد :

واذا كانت تلك هى مصاعب التجديد التى يلقاها المبدع من جانب جمهوره ، **فلا شك أن للتجديد أخطاره من جانب المشتغلين بعملية الابداع أنفسهم نتيجة لظن بعضهم أن التحرر من قيود القديم معناه التحرر من كل قيد أو قاعدة ، فيكون انتاجه أقرب الى الفوضى والهراء ، أو اسراف فى التعقيد والغموض** ، وهكذا يتسلل كثير من الادعياء ، على نحو ما حدث فى الفن التشكيلى والشعر وربما بصورة أقل فى القصة والمسرح والفنون الاخرى . فالناظم الذى يثور على الشكل القديم — كما يقول أحد نقادنا المعاصرين — (الدكتور محمد النويهى ، قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية العالية ، جامعة الدول العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٢٧) لمجرد صعوبته ليس شاعرا صادق الشاعرية ، أما الشاعر الصادق فهو الذى يتخذ الشكل الجديد لا لسهولة مزعومة فيه ، بل لما يتيح له هذا الشكل الجديد من امكانيات ايقاعية وفكرية وعاطفية لم يستطع الشكل القديم النهوض بها . فالفرق بين صعوبة الشكل القديم وصعوبة الشكل الجديد هو فى صميمه الفرق بين أغلال العبودية ومسئولية الحرية . **أغلال العبودية قيود مفروضة من الخارج على الفنان وعلى عمله الفنى تخمد روحه وتجمده ، أما مسئولية الحرية فنابعة من احساس الفنان بحقه فى اختيار الوسائل وابتداع الاساليب التى تعمل على تطوير أعماله الفنية وأثرائها .**

التجديد ، بين النظام والقيد ، والحرية والفوضى :

فالاشكال الجديدة لا تتحرر من القيود اطلاقا، بل من قيود القديم فقط ، لتخلق قيودها الجديدة ، الخاصة بها . ولا يفطن المعترضون على التجديد الى هذه الحقيقة ، فيقيمون اعتراضهم على أساس أن الشكل الجديد قد تحرر من القيود ، وان أصحابه أكسل من أن يخضعوا أنفسهم لقيود الشكل التقليدى الذى يبدو أنهم لا يريدون ان يعترفوا الا بها . (أنظر أيضا : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٣٧) .

لقد علمنا تاريخ الادب أن الاشكال الادبية تحتاج من حين لآخر الى اعادة صياغتها من جديد، بل هى أحيانا تختفى لتبعث فى صورة جديدة . وكل ما تولد خلال التاريخ الادبى من أشكال له قيوده الخاصة به ، فلا شكل بلا قيد ، ومجرد

انتماء ما يكتبه الاديب الى الادب معناه قبوله أو خلقه لقيود تميزه عن لغة الكلام المتداول . **والظن بأن الفوضى أسهل من قيود الشكل وهم تام** . والا لكان الضرب فى متاهات الصحراء أو حتى فى حديقة غناء أسهل من السير على هدى طرق معبدة واشارات مرور متفق عليها . **فالشكل نظام وليس قيدا ، واللاشكل فوضى وليس حرية** . والنظام ليس قاصرا على القديم ، بل يشمل الجديد أيضا وان اختلف عن نظم الاشكال التقليدية . تمرد الجديد على القديم ليس تمردا فوضويا بل هو تحرر من شكل لاءم عصره واستنفد أغراضه ، لخلق شكل أكثر ملاءمة لمقتضيات ما جد من أوضاع .

حدود التجديد :

ولكن التجديد ليس متاحا فى كل عصر بدرجة واحدة ، كما أنه لا يعتمد على التكوين الشخصى فقط للاديب . بل ان العصر الذى يعيش فيه الاديب بأوضاعه الاجتماعية وتقاليده الادبية عامل هام فى درجة التجديد . فكما يقول الشاعر الانجليزى **ت.س. اليوت** « **هناك أزمان لاستكشاف أرض جديدة . وهناك أزمان لاستثمار الارض التى اكتشفناها** » فهناك عصور يحتاج فيها الاديب الى ادخال تغييرات جذرية ثورية ، وهناك عصور تفرض على أدبائها تطوير التقاليد الادبية السائدة . (د. النويهى . قضية الشعر الجديد ، ص ٢٢) .

ومع ذلك فيجب ألا نغفل قيمة العامل الشخصى فى التجديد ، فهناك أدباء أقدر من غيرهم على استشعار حاجة الأدب فى لحظة تاريخية معينة الى التجديد الجذرى ، وفى امكانهم تلمس الاتجاهات الجديدة وتفجيرها . هؤلاء نطلق عليهم لقب « **الرواد** » و « **أصحاب المدارس أو المذاهب الادبية** » ويأتى بعدهم تلاميذ ومريدون يتفاوتون بين مجرد التقليد وبين محاولات التطوير والاضافة والوصول الى درجة أكثر نضجا حتى يستهلك الشكل الجديد بدوره كل طاقاته فيقع مستخدموه فى خطر التكرار . ويأتى التكرار نتيجة حتمية لاستخدام الاشكال المستهلكة والتى تدفع من يستخدمها ــ شعوريا أو لا شعوريا ــ الى التقوقع فى المضامين المستهلكه . لأن مجرد اختيار أحد هذه الاشكال يستدعى فى الذهن عشرات القصائد أو القصص التى سبق أن أرست دعائم هذا الشكل الادبى فى ذهن قارئها ، فيلقى بظله على الاديب ويدفعه الى ترديد العبارات المحفوظه والصور المعادة ويحده عن الانطلاق الى ميادين جديدة . فالاشكال القديمة تصل الى درجة من التشبع لا مزيد بعدها . ولا يكون معنى ذلك أن الوقت قد حان للارتداد الى أشكال أكثر قدما ، بل معناه أن الوقت قد حان للتقدم الى شكل أكثر مسايرة لما جد من أوضاع .

الشعر كنموذج تطبيقى :

ولعل الشعر فى أدبنا العربى خير مثال على ذلك ، فله تاريخ طويل يمتد الى أكثر من ألف وأربعمائة عام . وهو فى معظمه شعر غنائى (**يستثنى من ذلك مثلا شاعر مثل أبى العلاء المعرى الذى عاش منذ عشرة قرون لا سيما فى** رسالة الغفران) يعتمد وزنه المتساوى التفعيلات فى كل بيت ، على أنه يلقى ولا يقرأ . وكان هذا طبيعيا فى وقت لم تكن الطباعة قد انتشرت فيه بعد . فلما اخترعت المطبعة وتضاءل دور الاستماع الى الشعر لتحل القراءة محله ، كان لابد للشعر من تطور يلائم الاوضاع الجديدة بحيث وصل الامر أحيانا الى أن يحل الاعتماد على طريقة كتابته وطباعته مكان الاعتماد على ألفاظ ذات رنين خاص بغية التأثير فى العين قبل الاذن ، وقد استتبع ذلك بالضرورة تغيرا فى اختيار الموضوعات التى تكون أكثر ملاءمة لجمهور قادر على تعلم القراءة وعلى شراء الدوريات التى تنشر الشعر من بين موادها أو على شراء دواوين الشعر نفسها .

ولم يكن هذا هو السبب الوحيد لتجديد الشعر العربى المعاصر ، كان التطور اللغوى أيضا من بين هذه الاسباب ، فكما كان الشعر العربى

الكلاسيكى قريبا من لغة الكلام فى عصر ما قبل الاسلام وصدر الاسلام ، فان الشعر العربى يحاول أن يجدد نفسه بحيث يكون قريبا من اللغة المتداولة بين المثقفين العرب اليوم · لقد توارت مفردات وبرزت مفردات أخرى بحكم تغير البيئة والتقدم الحضارى · لهذا يتخفف أسلوب الاداء الشعرى الجديد من عبء الالفاظ المعجمية المهجورة ، ولا يغرق فى الجماليات الشكلية التى انتهى اليها الشعر التقليدى فى عصور انحطاطه ·

كذلك فان اختلاف التجربة اليومية للمواطن العربى اليوم عن تلك التى كان يعيشها منذ مئات السنين قد فرضت هذا التجديد ·

وهكذا لم يعد الشاعر العربى الجديد يلتزم تلك السيمترية التى كان يلتزم بها أجداده فى قصائدهم ، وهى هندسية نجد مثيلها فى فن الزخرفة العربى الذى يعرف بالارابيسك حيث تتكرر الوحدة الزخرفية فى نظام سيمترى · ولم يعد البيت ينقسم الى شطرين ، وأصبح للشاعر أن يزيد أو ينقص من تفاعيله فى كل بيت طبقا لما يحتاج اليه المعنى · ولم يعد الشعراء الشبان يلزمون أنفسهم بقافية موحدة من أول القصيدة الى آخرها ، بل يستخدمونها - كما يستخدمون التفعيلة - طبقا لطبيعة التجربة أو الموقف ، وطبقا لطبيعة تصور كل منهم لمهمة القافية فى القصيدة · كذلك حل ما يسمى بالوحدة العضوية للقصيدة محل وحدة المعنى فى البيت ، وأدخل ذلك تغييرا جذريا على الصورة الشعرية ، فبعد أن كان معظم الشعر وصفا لحالة نفسية أو مادية تتخلله أبيات تجرى مجرى المثل ، وبعد أن كان النقد يقسمه الى رثاء وهجاء ومدح وعتاب وفخر وزهد ·· الخ ، أصبح العنصر الدرامى أساسيا فيه ، وأمكن تتبع خط قصصى فى كثير مما يقدمه الشعر العربى اليوم · واستطاع الشاعر العربى المعاصر نتيجة لذلك ألا يحصر نفسه فى القصيدة الغنائية فينطلق الى فنون أدبية أخرى لا سيما المسرح الشعرى الذى بدأ فى أوائل هذا القرن بالشعر التقليدى **فجاء أقرب الى الشعر الغنائى منه الى الدراما الشعرية ، حتى اذا ما تغيرت القيود التقليدية استطاع شعراؤنا أن يقدموا مسرحا أكثر قربا من العمل الدرامى ·**

التقليد والتجديد وجهان لعملة واحدة :

ويخطىء الكثيرون حين يحسبون أن المسألة على هذا النحو الساذج : **اما تعصب للتقليد أو تعصب للتجديد ·** فكلا الموقفين خطأ وينم عن تبسيط شديد للأمور · فتقدير الجديد لا يأتى الا نتيجة لاتقان دراسة القديم وتذوقه ، كما أن التجديد هو الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالقديم · **فالتقليد والتجديد لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، انهما كوجهى العملة كما يقال ·** فليس المجدد هو من يجهل القديم أو لا يستطيع تذوقه بل هو من أتقن دراسته وتذوقه ثم تجاوزه لأن مهمته ان يضيف ، وأن يضيف كيفا لا كما · (أنظر د· محمد القويهى ، قضية الشعر الجديد ، الفصل الاخير بعنوان : عشاق القديم أنصار الجديد) · وهو لا يستطيع أن يضيف الى عدم قبله ، ولا أن يبدأ من الصفر ·

لا تجديد اذن بدون معرفة القديم · فالتجديد من صلب التقليد · ومن ناحية أخرى لابقاء للتقليد دون تجديد ، تماما كما أن الجيل الجديد هو الذى يبقى على ذكرى الجيل الذى أنجبه · اذا أصيب جيل بالعقم فانه لا يحكم بالفناء على من بعده فحسب ، بل ويحكم بالفناء على نفسه أيضا · فاذا كان من الصحيح أنه لولا الأجداد ما كان الأحفاد ، فانه من الصحيح أيضا أنه لولا الأحفاد ما بقيت ذكرى الأجداد · **وهكذا فان التقليد والتجديد مدينان بوجودهما لبعضهما لأن كلا منهما يهب الحياة للآخر ·**

الجواد و الفارس



محمود البدوى

اشتهرت قرية الريحانة بخيولها العربية الأصيلة ، وكان الشيخ عبد الرحمن يملك أجمل الخيل على « الاطلاق » وأعرقها أصالة ٠٠ كان يملك الجواد (مبروك) أسرع جواد وقعت عليه العين وأبرع من رقص فى سامر ٠

كان القرويون يذهبون الى مولد (الفرغل) ومولد (سيدى جلال) ليشاهدوا (مبروك) فى الساحة متبخترا مزهوا وعلى ظهره الأبنوسى الناعم كالديباج سرجه المطعم بالفضة وخيوط الذهب ٠

ومن بداية العصر تبدأ الخيول المسرجة فى الرقص والناس من حولها حلقات والأبصار فى الدائرة الرحبة تحدق وتعجب لما يمكن أن يفعله الحيوان ٠

وعندما ينزل (مبروك) تستقبله الجماهير بالفرحة الغامرة والتهليل والتصفيق فهم يعرفونه بنظرته المتوهجة وغرته المشرقة على الجبين ثم بالحركة المفردة التى لا يقوم بها جواد آخر فى كل الموالد عندما يحيى الشعب المتحمس برفع رجله اليمنى ويمدها أكثر من دقيقة وهو ساكن الجوارح كالتمثال ٠

ومن خلال ذلك الحشد الذى يموج ويجزر فى المولد يبدو فارســـه المربوع الأسمر « عبد الرحمن » فى زعبوطه الكحلى وعمامته المزهرة ٠٠ يمسك اللجام وما يمسكه ٠٠ ويرد على تحية الجماهير أيضا بابتسامة خفيفة وأنف شامخ ٠٠

وينسى الناس من حوله أى مشهد آخر فى الساحة ٠٠ ينسون الحاوى ورقص الغوازى ، وحتى سرك « عمار » ٠

وفى غمرة الاعجاب والوله ٠٠ يأتى الفارس الذى لا يشق له غبار بحركة أخيرة ٠٠ فيغمز الجواد غمزة خفيفة فيرفع هذا رجليه الأماميتين فى وثبة رائعة ثم ينطلق متبخترا والعرق ينضح من جلده الأسمر البراق ٠٠ وفى لجامه الرغوة ٠٠ وقد تفتح منخراه جدا ٠٠ ليملأ صدره القوى ويزفر ٠٠

كأنه يعبر عن أسفه على مفارقة الجموع التى تحبه ويحبها ٠٠

وظل الجواد (مبروك) فى قلب رواد المولد محبوبها الأوحد

ومرت الأيام وزحفت المدينة على القرية الوادعة المجاورة لشريط السكة الحديد ٠٠ فأقيمت بجوار بستانها الغربى محطة صغيرة ٠٠ ودخن القطار وصفر ٠٠ وأصبح أهل القرية ٠٠ يصعدون اليه ويهبطون منه بأحمالهم وأثقالهم ٠٠

ورأى (مبروك) القطار ·· وهو يقضم البرسيم فى الحقل ·· فرفع اليه وجهه ونشر أذنيه ·· فى تطلع المستغرب ·· ثم اعتاد عليه وألفه وأصبح كلما وقف القطار فى المحطة يرد عليه بالصهيل ··

وفى المدى البعيد تناقصت الخيول فى القرية ·· ثم انقرضت ·· وحتى الجمال والحمير ·· فعل بها الزمان وأصبح اللورى يمر على الجسر وينزل الى الدرب ·· يحمل أكياس القطن وزكائب الغلال ··

ونسى الناس شهرة القرية فى نتاج الخيل ·· ولكن (مبروك) ظل فى القرية ·· وأن كف عن الذهاب الى الموالد ··

وظل الشيخ عبد الرحمن يركبه فى غدواته القريبة والبعيدة ولا يستعمل القطار ··

وكان (مبروك) قد كبر وسمن قليلا ·· ولكنه ظل محتفظا بجماله ·· وجلده الأبنوسى الناعم وعينيه المتألقتين ·· كان فيهما ذكاء لاتراه فى عين انسان ··

وقد أطلقه الشيخ « عبد الرحمن » يمرح فى مرعاه ·· لم يكن يقيده أبدا ولا يضع عليه السرج الا وهو ذاهب الى البندر أو الى السوق ··

وكان أهل القرية جميعا يعرفون (مبروك) وطباعه ·· فما استوى قط على ظهره سوى صاحبه ··

ولكن عبد المقصود وهو فلاح كسول عنيد لم يصدق هذه الاشاعة ·· وأراد أن يجرب حظه مع الجواد وهو ذاهب الى الحقل يبذر البرسيم ·· وجد الجواد أمامه فى ندوة الفجر يرعى وحده وليس قريبا منه أنس ولا جان ·· وكان على ظهر عبد المقصود كيلة البرسيم ، والحقل على مدى فرسخ واحد ففكر أن يضعها على ظهر الجواد ويمضى به ، وتقدم منه فى غبش الظلمة ليستعمله ·· فى هذه الجولة القصيرة ·

وعندما اقترب من (مبروك) رأى فى عينيه الألفة التى طمأنته ·· فوضع يده على كاحله وطبطب قبل أن يركب وتراجع قليلا ليثب واذا بالجواد يباغته برفسة قوية ذهبت به الى المستشفى ··

وخرج بعدها يعرج ·· حاملا العلامة والعبرة لمن يتطاول على (مبروك)

* * *

وكان الشيخ « عبد الرحمن » يترك للجواد حقل برسيم يكفيه طوال العام حتى عندما اشتد الطلب على البرسيم وارتفع ثمنه جدا وكان الفلاحون يقولون له « تترك هذا الغيط بحاله للحصان ياشيخ ·· انه يدر عليك أكثر من مائة جنيه لو زرعته خضارا والحصان شاخ ويكفيه التبن والشعير » فيرد عليهم مبتسما :

ـ ان مبروك قطعة من لحمى وأعز عندى من ولدى (زيدان) ولن أجعله يأكل الدريس الناشف وحده فى شيخوخته ··

وطعن الشيخ « عبد الرحمن » فى السن أيضا ·· ولم يعد يذهب بالجواد الى الموالد ··

وظل السرج المطهم فى الرواق يذكره بأجمل أيام حياته ·· ذكرى تنتشى لها نفسه · وتتفتح براعم قلبه ··

وكان الفارس يستعمل سرجا آخر اذا ذهب الى السوق ·· أما فى جولات الحقول فكان يركبه من غير سرج ولا لجام ·· حتى وهو ذاهب ليرى المياه فى (الحوال) ،

وكان مبروك يتبختر وحده فى المزرعة كلها يستقبل الشمس والهواء وهو يعلم أنه المفرد فيها ..

والجميع يعرفونه .. ويعرفون صاحبه كفارس عديم النظير .. ومن أهل القرية من عاصر بطولة الفارس الشجاع فى ثورة سنة ١٩١٩ وكان فى وقتها شابا فى العشرين من عمره .. وعرفوا انه قاتل الانجليز وهم متحصنون فى المدرسة الثانوية بأسيوط وقتل منهم كثيرين .

وألقى الرعب فى قلوبهم .. وتجمعوا عليه ذات يوم وحاصروه ليقتلوه .. وظل يقاتل وحده ..

وكان ابرع منهم جميعا فى مراوغته ومباغتته ودقة تصويبه فلم يتمكنوا منه . وفك الحصار وظل الشيخ عبد الرحمن محتفظا بالبندقية التى قاتل بها فى هـذه المعركة طوال هذه السنين ..

وعندما اشتعلت الحرب بين العرب واسرائيل .. وأخذ اليهود لأول مرة يغيرون بطائراتهم على القرية المصرية .. كان قلبه يتوهج ويشتعل نارا .. ولكن لم يكن يدرى الذى يفعله فى وجه التحقيق .

كان يتميز من الغيظ كلما سمع بغارة .. وفى ظهر يوم مرت طائرة فوق رؤوسهم وتطلع اليها الفلاحون وهم يعزقون الأرض .. وكانت منخفضة جدا فوق مستوى النخيل .. وسمعوا بعدها صوت المدافع فى المدينة تطاردها بعنف ..

***

وفى أصيل يوم من أيام الاثنين ـ التقط الشيخ « عبد الرحمن » أزيز طائرة وهو على ظهر الجواد .. التقط الأزيز من بعيد ثم رآها .. شاهد طائرة «هليوكوبتر» ناحية الغرب تحلق .. ثم تنزلق هابطة حتى تكاد تمس رؤوس الأشجار الصغيرة .. فوجه مبروك نحوها بسرعة وفهم الجواد الأصيل مقصد فارسه فانطلق فى سرعة الريح .. يطارد الطائرة فى خطوط ملتوية حتى لا يكون تحت هدف الطيار ..

وأخذ الشيخ « عبد الرحمن » يتبع الطائرة فى مسارها وعيناه تتوهجان نارا .

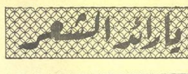
ورآه الفلاحون فى الحقول يطلق النار عليها بشدة .. ثم يميل عن ظهر الحصان ليتفادى مدفع الطائرة .. ويتعلق بجانب .. وهكذا يميل وينتصب .. والجواد العظيم يسابق الريح طوعا لفارسه .

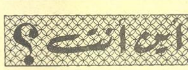
ثم اقتربت الطائرة من الأرض .. واقتربت ووراءها مثل السحابة .. ورأى الفارس الفرصة الذهبية ليصيبها قبل أن تسقط شيئا .. وجد أمامه وهو يتابعها ترعة (السنطة) تعترض طريقه وهى ترعة لم يختبر فيها منذ شبابه جواده الأصيل ، لأنه لم يكن فى حاجة الى هذا الاختبار ولكنه الآن سيفعلها وهو يطير مع الريح .. فوجه الجواد نحو الترعة . وأدرك الجواد الذكى غرض فارسه .. فوثب الوثبة الرائعة .. وكتم الفلاحون أنفاسهم وهم يتابعون المشهد من بعيد ..

وخيل اليهم أنهم يرون الأسطورة . أسطورة الأساطير رجعت اليهم وبدت أمامهم بصورتها الباهرة وكل ما فيها من جبروت ..

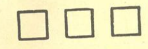
وعندما رجع الشيخ « عبد الرحمن » رأوا وجهه متجهما وعليه غضب الأسد الذى أفلتت منه الطريدة .. فقد هربت منه الطائرة وسواء أصابها بطلقاته أو لم يصبها .. ولكنه كان يود أن يشاهدها ساقطة ..

وكان غيظه قد انفجر على الشىء الذى فى يده .. على بندقيته العتيقة فلوى ماسورتها وهى حامية .. ولم يعجب الفلاحون لشىء عجبهم لرجل يطوى الحديد بين يديه وهو فى السبعين .





محيي الدين اسماعيل







ب . ش . السياب ع . البياتي

■ إن عظمة شعرائنا الرواد يمكن أن تنسب إلى وعيهم لذلك البعد العظيم فى حقيقة تحول الإنسان إزاء الطبيعة والعالم والكون .

ما أكثر النبوءات الحزينة عن الشعر ومصيره ، فى العالم كله ! العالم القاسي بعضلاته الفولاذية يطبق على الشعر ويبطش به ! وا أسفاه ! ان الشعر يعاني أزمة الاحتضار الأليم !

ولطالما استمعنا الى ذلك النحيب المتواصل ، الى تلك المرثيات الاليمة التى بدأنا نستمع اليها، منذ مطلع هذا القرن ، تودع عصر الشعر . لقد **انتهى عصر هوميروس ودانتي وشكسبير وبيرون،** حتى **اديث ستويل** لبست مسوح الراهبات وقالت : انى أختنق . أنا لست فى عصر الشعر ! أنا فى عصر الاختناق ! ت.س اليوت وديلان توماس يصرخان : النجاء ! النجاء ! اننا نغرق ! اننا نختنق ! .

وانه لأمر يشيع التشاؤم حتى ليبلغ حد الانتحار الروحي أن يصدق الانسان أمثال هذه النبوءات المدلهمة ، هذه الصرخات الاليمة الأسيفة الجارحة ! .

ومع ذلك فمن كان له « قلب من الصوان » يصبر على الضجر والضيق والتعاسة والشقاء وانتظار الموت فى احتضار طويل ، دون أى أمل بتفريج كربته ، على الاطلاق .. من كان له هذا القلب فلينظر وليسمع وليعش تجربة الكرب العظيم ! .

هذه الظاهرة ، ظاهرة اختناق الشعر وذبوله ظاهرة انفصام الصلة ما بين الانسان والاسطورة، يتحدث عنها الجميع هنا وهناك ، ولكنها فى العراق تتحول الى حقيقة تشييع الألم ، اذ بدأ الشعر العراقي ، لأول مرة ، منذ متى ؟ .. هل أقول منذ عصر جلغامش ؟ .. بدأ الشعر العراقي يفقد القدرة على القيام بأى تركيب جديد .

ان الشعر فى العراق قد تطور تطورا منطقيا ، وأفصح عن مراحل دقيقة ، حتى بلغ ذروة الأزمة فى حياته ، يوم أن بدأ الجيل الرائد فى الشعر الحديث من أمثال **السياب والبياتي والملائكة وكاظم جواد والشواف** ، يحسون أن عصر الشعر قد بدأ يسجل انعطافا خطيرا فى حياته ، وان على الشاعر أن يعي وعيا كاملا أينما تقع رؤياه ، وعليه أن يظل دوما فى حضرة التطور الخلاق ، من أجل أن يظل على قيد الحياة .

فالسياب ، مثـــلا ، كان من أوائل أولئك الذين وعوا حقيقة هذا الانعطاف الكبير فى حياة الشعر العضـوية وفى مهمته . انه رأى — من أوائل من رأوا — أن عليه ، ان أراد أن يظل على قيد الحياة ، أن يتحول من الغنائية الساذجة التى تعيش بلا آفاق الى الملحميـة بمعنى التعبير عن صراع النقائض فى حياة الانسان ، وفى الحيـاة عامة . ولقد كان **ملتون العظيم** يقول ان الشاعر الغنائى يستطيع أن يعب من الخمرة وأن يحيـا حياة كريمة ، ولكن الشـاعر الملحمى ، الذى يغنى نشيد الآلهة ، وينشد قصة سقوط الآلهة الى الارض ، يجب أن يشرب الماء القراح من وعاء خشبى ، ذلك لأن الشعر ليس «**خمرة الشيطان**» ولكنه « **خمرة الآلهة** » !

لقد وعى السياب هذه الحقيقة ، وبدأ ، وهو معجل تحت سـياط آلام الاحتضار الطويل ، يحـاول أن يعرب عن ذلك الصراع الاليم فى الانسان وفى الحياة وفى العالم وفى الكون .. من أجل هذا ، كان السياب مثل ذلك الغجرى القديم الذى يقول لجلاديه : « **من العبث أن تشنقونى ، فانى لا أموت !** » .

والبياتى الذى كان يـكتب شعرا على الطراز الليريكى وعلى غرار « **المذكرات** » ، قد تحول الى طراز جديد ، طراز « **الاعترافات** » .. لقد غدا ، معجلا هو الآخر تحت سياط البحث عن الزمـان وعن المكان ، من شعراء الاعتراف العظيم .. اعتراف العالم أجمع ، ورثاؤه للعالم أجمع بجميع خطاياه وها هنا الفارق فى العرض والفارق فى الجوهر بين **السياب والبياتى** .. السياب هـو المخطىء ، هو المذنب ، هو الذى يبـكى الدم المسفوح ، هو الذى ينتحب من أجل كل الأجيال، هو المصلوب وهو الذى يتجدد صلبه حتى نهاية دهر الدهور ، أما **البياتى** فالعالم عنده هو الذى يجب أن يعترف بكل ذنوبه وخطاياه ، العالم هو البحث حتى الانهاك وهو الانتظار حتى الموت وهو سفر الرؤيا الملىء بالخراب والدماء والدموع ! .

ما حدث للسياب وللبياتى ، حدث مثيـله أو شبيهه لغيره من الشعراء الرواد فى العراق، مع التباين فى الحدة وفى درجة الاتقاد ! حـدث مثيله أو شبيهه **للشواف وللملائكة ولكاظم جواد** وغيرهم .

وبعد جيل الرواد هؤلاء ، استعلنت ظـاهرة العجز عن ملاحقة الانعطاف الكبير . فالشعر فى العراق بعد جيل الرواد ، أصبح محض محاولات متصلة من أجل أن يعزو الشـاعر للعـالم رموزا لا تؤدى أى غرض .. أصـبح الشعر بلا لون ولا شكل ولا مغزى .. لقد فقد القدرة على التنبؤ وعلى التعرف على مواقع الرؤيا ! .

ان عظمة شعرائنا الرواد يمكن أن تنسب الى وعيهم لذلك البعد العظيم فى حقيقـة تحـول الانسان ازاء الطبيعة والعالم والكون .. انهـا تلك النبوءة التى تكاد أن تكون نبوءة مستقلة فذة فى العالم .. صحيح أن هناك العديد من شعراء العالم قد شاركوا الرواد فى شعرنا الحـديث بالرغم من ضغط الواقع والتـاريخ على الاعراب عن هذا الحلم .. حلم تحـول موقع الانسان وموقع رؤياه ! .

هذه الحقيقة لا معدى عن تسجيلها بـكل ما نمتلك من قدرة على الأمانة والصـدق مع الذات .. فظهـور هؤلاء الرواد لم يكن محض « **مصادفة سـعيدة** » جـاءت عرضا لا لشىء الا لتشييع الاختلال فى الموازين الشعرية والفكرية والاخلاقية وفى تعيين مواقع الرؤيا للانسان ، ثم تذهب ، دون أن يترامى ظلها على المستقبل .. ان هؤلاء قد ولدوا وهم مكفولون تاريخيا ، وبكل ما فى التاريخ من مسئولية والتزام .

ومن هنا ، كانت أهميتهم وكان أثرهم الذى يكاد يرجح أى أثر آخر فى تيار حركة الشـعر العربى الحديث .

ان أثر هؤلاء يبدو كعمل فنى وكعمل أخلاقى من خلال تقدير نتائج صلتهم الانسانية بالرواد الآخرين فى مصر وسوريا ولبنان وحتى فى المغرب العربى .

ان أثر هؤلاء كان عميقـــا وثاقبا على حركة الشعر الحديث فى مصر ، مثـــلا ، بالرغم من فوارق الشكل والاسلوب التقليدية ، هنـــا وهناك .

فالشعر فى العراق مرير متوتر مسـتوحش يشعرنا بأن للحياة قيمة كبرى وأن فيها الكثير من البهاء والرواء . لهذا أحب العراق **الجواهرى** وأعجب يوما ما **بالبارودى** واكتشف المجهـول المنكود الحظ « **أبو شبكة** » ، أما مصر فقد أعزت **شوقى** وأعجبت بعلى **محمود طه** ..

انه بالرغم من هذه الفوارق فى الشـكل والاسلوب بين الشعر فى العراق والشعر فى مصر تحقق ذلك اللقاء المخصب الذى تم فى الخصائص المشتركة الثابتة بين الحركتين فى الشعر هنـا والشعر هناك .

وفى الحقيقة أن أكبر انجازات ذلك اللقـاء المخصب هو وضع الحركة العامة للشعر العربى الحديث فى مجرى واحد ، تقريبا ، حتى لنـكاد نخطىء اليوم الكثير من تلك الفوارق التى كانت تبدو أساسية بين الشعر فى العراق وبين الشعر فى الأقطار العربية الاخرى .

اننا نجد اليوم خصائص كثيرة مشتركة بين البياتى والسـياب والمـلائكة وجواد وبين

عبد الصبور وخليل حاوي وأحمد عبد المعطى حجازي .. هذه الخصائص المشتركة قد فرضت فرضا بحكم ضغط الواقع وضغط ظروف عديدة أهمها الوعي المشترك لموقع الرؤيا وموقع الانسان ، والانسان العربي بالذات .

ولكن في الوقت الذي نجد فيه ازدهار هذه الخصائص المشتركة في التيار الكبير لشعرنا العربي الحديث، نجد أن هناك ظاهرة ساذجة قد بدأت تستبد في نتاجنا الشعري في العراق ، تلك هي ظاهرة الخروج عن المحور الاصيل الذي أقيمت عليه دعائم حركة الشعر العربي الحديث والتي أسهم فيها والتي لم يسهم فيها روادنا في العراق فحسب ، بل رواد حركتنا الشعرية في الوطن العربي كله .

ان هذا الخروج عن المحور الاصيل قد تمثل في انتماء الرعيل الجديد من شعرائنا في العراق الى مدرسة غريبة في مقوماتها وخصائصها يتزعمها الشاعر **أدونيس** ...

ان غربة هذه المدرسة ، لا اغترابها .. ان غربتها عن الحدس الموروث وعن الواقع وانبتات الصلة بينها وبين فكرنا الحي وخصائصنا الروحية وقدرتنا على تفسير ذواتنا وتفسيرنا للعالم وتفسيرنا لمواقع الرؤيا ومواقع الانسان ، كل هذه قد جعلت من هذه المدرسة كيانا غريبا عنا يعسر علينا فهمه .

هذه المدرسة لم تكن ، على أية حال ، نتاجا طبيعيا مشروعا ، بل هي « قضية عقلانية » محضة . انها ترجمة لمحاولات آلية في التاريخ قد نعجب بها وندهش أمامها وأمام بنائها وتركيبها ، ولكنها في نهاية المطاف ، توقفنا غرباء عنها عاجزين عن أن نستكشف جوهرها وروحها القدسي .. انها ليست من مخلوقاتنا التي نألفها على الاطلاق ! .

ان أدونيس شاعر كبير ، بلا شك ، ولكن موقع رؤياه وتقديره لموقع الانسان يختلفان ، بلا شك أيضا ، عن موقع الرؤيا وتقدير موقع الانسان كما يحددهما المحور الثابت الاصيل في حركتنا الشعرية الحديثة . وانه ، وهو يشارف تخوم الوجد الصوفي الاسلامي ، في تجاربه الاخيرة ، يظل بعيدا وغريبا وخارجيا بالنسبة لروحنا الموروثة .

لهذا فان الانتساب الى هذه المدرسة بالنسبة لجيلنا الجديد من شعراء العراق ، يدلل على أن هناك بداية « **اغتراب** » عن انجازاتنا الشعرية الكبرى التي تمت على يد الرواد في الحركة الشعرية الحديثة ، توشك أن تقع ..

ان انتساب هذا الجيل الجديد ، أو - على الأقل - ان اتجاه الجيل الجديد للانتساب الى هذه المدرسة المسرفة في عقلانيتها والملفعة بالمسوح الصوفي المهلهل المستعار ، يحدد ضمنا ، ودون اسراف في اعطاء الحكم ، وجهة نتاجنا الشعري ، وموقف هذا الجيل الجديد ازاء الرواد .. ثم انه، بعد ذلك ، فصم لحلقات السلسلة المقدسة ، أو هو رحلة الى الأطلال !! .

فمنذ أن بدأ هذا العدد الكبير من الجيل الجديد من شعرائنا في العراق بالانتماء الى هذه المدرسة بدأ اغترابها أيضا عن كل ايجابية في حركة الشعر العربي الحديث .

ان الخصائص المشتركة في حركة الشعر الحديث بدأت تأخذ شكلا نهائيا يتجاوز كل الفوارق التي كنا نلمسها في التيارات الفرعية للشعر الحديث ، ومن هنا فان اغتراب الطاقة الشعرية الكبرى في العراق عن الارض وعن النبع وانتماءها لمعدن الغرباء ، يضع على الجيل الجديد مسئولية القفز فوق هذا الحاجز الجديد .

ان هذا الاسراف في العقلانية الملفعة بالمسوح الصوفي الخلق ورفض كل عهود التأمل لحساب طقوس الفكر الواعي ، تناقض تماما مزاج واقعنا وتاريخنا ومسئوليتنا .. فان عفوية الشاعر **أمل دنقل** وهموم **أبو سنة** الوجدانية مثلا ، وكلاهما من الجيل الجديد ، والساخط الغاضب أحيانا ، يجعلان هذين الشاعرين من مصر أكثر انتماء الى السياب والبياتي من شعرائنا الجدد في العراق .

أخيرا .. لا مراء أن هذا التحول في واجهة حركتنا الشعرية في العراق ، قد عطل «التلقائية الواعية» التي بلغ بها روادنا في الشعر مستويات عالية .. و « التلقائية الواعية » هذه - كما يمكن تسميتها - هي وليد روح قديمة استطاع السياب والبياتي وعبد الصبور وحجازي وحاوي أن يتصلوا بها ، ولكن تلك المدرسة بصوفيتها العقلانية قد عجزت عن الاتصال بذلك المجرى الدائم .. بالمصدر الباقي .

وانا اذ نلحظ هذه الظاهرة وننص عليها نرى أن جميع المراثي لعصر الشعر هنا أو هناك .. ونرى أن جميع النبوءات الحزينة عن مصير الشعر ومكانه من الوجود الحقيقي ، سيبطلها الانسان . وان ظاهرة هذا الانتماء الشعري الغريب في العراق قد تبطل هي الاخرى معايرنا وقدرتنا على الحكم .. ولعلها ظاهرة عابرة في حياتنا الشعرية ، وأن تلك « المدرسة الادونيسية » أقل من أن تدخلنا في أزمة الاحتضار !! .

بغداد - العراق

رأى في

حواريات نجيب محفوظ القصيرة

سليمان فياض



مع نجيب محفوظ ، لست سوى قارىء ، ورفيق حرفة ، وليست هذه الكلمة ، سوى انطباعات وملاحظات على هامش قصص نجيب محفوظ .. تدور كلها حول حواريات نجيب محفوظ فى أقاصيصه القصيرة . ونجيب ، فى نظرى ، كاتب ملتزم بمفهومه ، وهو بكم انتاجه وجديته ، ونوعه ومثابرته ، وروحه الناقدة للمجتمع ، وللعصر ، وللانسان ، فى الصدارة بين قصاصى جيله ، تطور بقصصه مع تطور حياتنا الاجتماعية والأدبية وظل منذ ربع قرن ، معروفا بانه قصاص فكرة ، لكن كيف ؟ هذا هو السؤال ، الذى أحاول الاجابة عليه من خبرتين : خبرتى كقارىء مثابر لنجيب محفوظ ، وخبرتى كرفيق حرفة يقفى عمره فى تجربة حظه .

القصة ، فى أحد جوانب تعريفها ، هى فن التعبير عن أمر حدث أو يحدث بالفعل ، أو أمر يمكن حدوثه ووقوعه . ونجيب محفوظ لا ينسى هذه الحقيقة فى رواياته الطويلة والقصيرة ، وفى أقاصيصه جميعا . وهناك منهجان شائعان لدى كتاب القصة فى نسج تجاربهم القصصية .

قد تنسج القصة من بين ركام الواقع ، من خامات الأحداث والحياة اليومية ، ثم يحاول القصاص أن يتمثل التجربة ويستنبطها بوجدانه وفكره معا . وباختياراته للجزئيات الدالة ، التى تصنع بمجموعها هذه التجربة ، وتفرض صياغتها وشكلها الفنى وايقاعها وأسلوب معالجتها . والقصاص بهذا التمثل والاستبطان ، مهما غلب وسيلة للقص أو أكثر على أخرى ، يحاول الاجابة على الأسئلة : أين حدث ؟ ومتى حدث ؟ ولماذا حدث ؟ وكيف حدث ؟ ، بعد أن عرف سلفا : لمن يكتب ؟ ولماذا يكتب ؟ .. ومن هذا النوع ، الى حد ما ، روايات نجيب محفوظ التاريخية ، ورواياته وأقاصيصه التى أرخ فيها ، بروح النقد للمجتمع ، والتصوير القصصى له ، فى مرحلته الروائية الوسيطة **(السراب ـ زقاق المدق ـ بداية ونهاية ـ خان الخليلى ـ الثلاثية ـ بعض أقاصيص همس الجنون)** وفى عدد من رواياته القصيرة الأخيرة مثل :

(اللص والكلاب ـ السمان والخريف ـ ثرثرة فوق النيل) • والقصاص في مثل هذه التجارب لايضع سلفا فكرة سابقة على التجربة ، ولا يبدأ مقدما من ملاحظة على الواقع ، كما كان يبدأ غالبا الشاعر العربي القديم •

وقد تنسج القصة بناء على فكرة سابقة على عمل القصاص ، فكرة فلسفية ونظرية هي ثمرة من ثمرات الخبرة والمعايشة للحياة اليومية ، ثم يأخذ في محاولة تجسيد فكرته ، في ضوء نظرته ورؤيته للعالم الذي يعيشه • يبدأ في تفصيل فكرته بالاختيارات الفنية ، لموضوعه ، ولحدث هذا الموضوع ، وشخصياته ، وحواره ، بل وأسلوب معالجته ، وبعض روايات نجيب محفوظ القصيرة الأخيرة من هذا اللون ، مثل **(الطريق ـ أولاد حارتنا)** • وأكثر أقاصيص نجيب محفوظ القصيرة من هذا اللون (ولا ينبغي أن نخدع بأنها ؛ كما قيل على لسان نجيب نفسه يوما ، مجرد اسكتشات للتدريب والاستعداد لكتابة رواية قادمة • **فقصص نجيب القصيرة ، كانت دائما ، كرواياته احدى الحلقات الرئيسية في سلسلة أدبه ، للتعبير عما يريده ، تصويرا له ، أو ابداء للرأى فيه ،** ولم يحدث أبدا أن جاءت الرواية التالية صدى وامتدادا لمغامراته في أسلوب المعالجة لأقاصيصه القصيرة التي كانت سابقة عليها) • ان أكثر أقاصيص نجيب القصيرة هي دائما ، ومنذ روايته « أولاد حارتنا » تجسيد لفكرة يريد التعبير عنها بالقص ، مهما حاول الغازها وتعميتها • وقليلة هي أقاصيص نجيب التي عبرت عن الواقع المعيش مباشرة ، مثل أقصوصة (زينة) و (كلمة في الليل) و (روض الفرج) •

وهذا يعني أن « نجيب » لم يختر تجربته القصصية من الواقع مباشرة ، وانما نسجها وفصلها بصنعة ماهرة وقديرة وخبيرة ، للتعبير عن فكرة واحدة ، يريد أن يقولها لقارئه ، كما يفعل المؤلف المسرحي المحترف • وهناك فرق بين أن تنبثق الفكرة أو الأفكار من صلب التجربة القصصية ، كما فعل نجيب محفوظ في رواياته وبعض أقاصيصه وبين أن تسخر التجربة القصصية ، وتؤلف ، للتعبير عن فكرة مسبقة • فالأعمال القصصية التي تستمد تجاربها القصصية من الواقع مباشرة ثم تنبثق منها ، عن غير قصد ، محتوياتها الفكرية هي أصدق تعبير عن روح الفن والفنان ، لأنها أعمال تلقائية وغير مباشرة ، وفيها درجات كبيرة من الصدق المقنع ، مهما حملت في طياتها فنيا من عيوب • والأعمال القصصية المبنية على أفكار سابقة فيها قدر كبير من الصنعة والحرفية ، يندر بالملاحظة ، أن تحمل للقارىء هذا الصدق المقنع •

ان وعي الكاتب هو الذي يعبر فيها بالخبرة والمهارة وقد تصل هذه الأعمال اذا نجحت تجاربها الى عقل القارىء لأنها تخاطبه ، ولكن من النادر أن تصل الى وجدانه وتترسب في روحه ولاواعيته ، مثلما فعلت مثلا أقصوصة نجيب محفوظ « حنظل والعسكرى » •

ولنأخذ مثلا أقصوصته « قبيل الرحيل » •• انها تنبثق من فكرة سابقة تقول : ان الانسان قد يسعد بالوهم ، لأنه يرضيه ويمتعه أن يسعد حقا ولكنه يفجع حين يكتشف أنه سعد بالوهم ، وأنه خدع في سعادته بهذا الوهم ، لأنها كانت سعادة موهومة ، وفكرة قصته هي هذه الفكرة ••

ان الفنان الذي يبني تجربته القصصية على فكرة يحدد لها موضوعا ، وينسج لها حدثا ، ويصنع شخصيات ، مهما كانت واقعيتها ، ويؤلف جزئيات حدثت أو يمكن أن تحدث ، تسير في منزلق خطر يندر معه أن يتحقق الصدق الذي يريده كل فنان مهما كانت درجة نقائه وصفائه في المعالجة ، وبنائه الفني المحكم ، انه بفكرته المسبقة يقدم منظورات للواقع ، وللانسان في الواقع ، غير أنه بهذا المنهج لا يستطيع أن يقبض بنسيج العقل ، على روح العصر ، ويصل الى روح الانسان • لقد أصبح بهذا المنهج مفكرا ، ومعلما •

***

ولا ينبغي أن تفجعنا هذه الحقيقة ، فالفن غايته الأساسية هي النقد للواقع ، واذا كان المنهج الآخر والأفضل والآمن يعرى الواقع ويفضحه ، ويكشفه أمام عيوننا في مرآته ، فهذا المنهج يعبر عن الواقع ذهنيا بتكثيفه ، وتقديم منظور له • وكما أن هناك ما نسميه بالمسرح التعليمي ، فينبغي أن يكون هناك ما نسميه بالقصة التعليمية ، وما الضير في أن يوجد هذا اللون ، اذا نجح القصاص في أن يجعله تجربة قصصية حية وصادقة مثل « حنظل والعسكرى » ، تجربة وصلت بالمعاناة الى درجة المعايشة والصدق بين الكاتب وقارئه • انه طريق قصير حقا ، ويضمن للكاتب به ألا يقصر مع واقعه وألا يتخلى عن مسئوليته ، وأن يقول كلمته في عصره •

لـكن ، الى أى حد يـكتب لمثل هذا اللون أن يعيش ويحيا الا بقدر ما يمكن للفـكرة الواحدة ، وهى وليدة جيلها وعصرها ، أن تعيش وتحيا ؟•• وعلى النقيض من ذلك تماما ، هـذا اللون الآخر الذى يحمل وجه الواقع مباشرة ، لأنه يظل وجـه الحيـاة والعصر ، وجه الانسان فى زمان ومكان معينين •

وهناك حقيقة هامة ينبغى ، على سبيل التأكيد، أن تضاف هنا • ان الـكاتب الملتزم بحياة عصره وقضايا انسان هذا العصر ، يقول دائما شيئا أو أشياء من خلال عمله ، مهما كانت طريقة نسجه لتجربته القصصية : « السراب » مأساتهـا تكمن فى هذا الحب الصوفى الذى اصطدم بالواقع الرطب لجسد الحبيبة • « بداية ونهاية » مأساتها تكمن فى حياة قاسية لأسرة مات عائلها الوحيد ، عن زوجة لا تعمل ، وأبناء مازالوا بحاجة الى الرعاية ، وأخذ فرصتهم الطبيعية للحيـاة ، وليس من ضمـان اجتماعى لأحدهم ، ســوى ضمانات الطبيعـة الاجتماعية الحرة والفوضوية ، التضحية والسقوط والصبر ، والانحراف ، والأنانية ، وبالمقابل فقصته القصيرة « ضد مجهول » تكمن مأساتها فى مواجهة الانسان للموت ، وتكرار هذا الموت لغير سـبب مفهوم ، ثم لا أمل سوى مواصلة الحياة بكل صورة ممكنة ، وانتظار أن يمكن التغلب على هـذا الموت وقهره •

كثـيرة هى أقاصيص « نجيب محفوظ » التى سبقت الفكرة فيها الحادثة ، فالتجربة • لكن بينهـــا أقاصيص تبدو أنها خرجت لتوها ، من معطف « توفيق الحـكيم » وبرجه العـاجى • ان موضوعات هذه الأقاصيص محاولات للتعبير عن محنة الانسان ، أو نقد العصر ، بالمتقابلات الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية الى آخره ، من يذكر مسرحية الحكيم القصيرة « نهر الجنون » ؟ ان فكرتها تعبر عن الحيرة بين متقابلين : العقل والجنون • ما هما ؟ هل بينهما شعرة رقيقة فاصلة ؟ أم ترى أن العقل يمكن أن يكون جنونا والجنون عقـلا • لنجيب أقاصيص من هـذا الطراز المسرحى المتفلسف • هــذه مثـلا هى « قوس قزح » انها صراع بين متقابلين : الحرية ، والنظـام • كلاهما بمقابل الآخر • حرية الفرد ، وسلطة المجتمع • الصراع بين عفوية الانسان وتلقائيته وبين كل ســلطة أبوية تصنع نظاما وتشكل قهرا ، الى أى حـد ينبغى أن تكون الحرية ، وينبغى أن يكون النظام ، بحيث يسيران متوازيين فى كل واحد ؟•• الى أى حد ينبغى أن يحجر النظام على حرية الانسـان ، أو يتهم بالجنون مثلا ، ويوضع فى قميص يشـل حتى الذراعين ؟ •• ســؤالان تطرحهما « قوس قزح » على القارىء بدون كلمات ، ليجيب عليهما•

حارة العشاق ، عنبر لولو ، جنة الأطفـال ، النوم ، الظـلام ، الوجه الآخر ، الحـاوى خطف الطبق ، ضد مجهول ، مندوب فوق العادة ، وجها لوجه ، لونابارك •• وأخريات •• كلها أقاصيص تحمل هذه المتناقضات • بدأت من فكرة مسبقة ، نسجت لها خبرة الفنان عوالم الصراع • قـدمت لها حدثا ، وسخرت شخصيات ، وصنعت الديكور والاكسسوار ، لكنها عجزت فى النهاية عن تقديم تجربة قصصية • سقطت بالتفلسف فى المتقابلات العقلية ، برغـم مافيهـا من جزئيات قد تبدو بلغة القص قصة ، صارت بمسرح الحكيم الذهنى أشبه • استحالت المسرحة قصا • وصارت مثـل نظم الشعر لا ابداعه ، عرفت عيوبه : الوصف ، والخطابية ، والمبالغة ، والكلمات الجاهزة • هـذه هى « حارة العشاق » متقابلاتها : الدين ، والعلم والسلطة القائمة على الشك ومنطق الاحتمـالات ومعالجة المجموع لا المفـرد • وبينهـا يقف البطل حائرا فى عصره وحياته ، أسلم نفسه لامام المسجد ثم فقد الثقة به وبالحياة ممثلة فى زوجته • أسلم نفسه ثانية للعلم ممثلا فى مدرس مثقف ، وتصالح به مع امام المسجد ، وجاء شيخ الحارة ليلقى ظلال الشك فى البراءة والاتهام على ثقته بالاثنين ، حتى وجد البطل نفسه حيال حبه للحياة الزوجيـة ، بين بين ، يثق ولا يثق ، واقفـا على الأعراف • ينتظر ، ربما ، يتفرج ، ربما ، لـكن الأعراف لم تعد له مطهرا • انه انسان حياتنا الذى يعيش فى حارة العشاق للحياة ، حارة الأحياء بلا حياة •• انها حياة من يقول : لا أدرى ، بالتالى : لا أعرف لا أبالى • الأخطر من ذلك أن متقابلات الفكر حين استحالت قصـا ، فرضت لغتهـا المسرحية ، استحالت أقصوصة مسرحية فى زمن ومشـهد معينين • استحالت حواريات لا أقاصيص بأى معنى عرفنا ، تقوم على المحاورة والمناورة والنقاش •

لقد بدأت من الفكـــر ، ومن المتقابل ، وانتهت اليهما ، ان طبيعـة العمل تفرض نفسـها دائما منذ لحظة البدء • من هنا نبدأ ، اذن هنا سنسير أيضا •

نبض العقل ، ونبرة الذكاء ، تحملهما هـذه الأقاصيص الحوارية ، حتى لو كانت بلا حوار ، حتى لو كانت منولوجا فى الأعماق • هـذه هى أقصوصة « الصمت » ، الانسان فى مقابل الحياة ، يعود نادماً اليها لكنه يجدها لا تسمع ولا ترى ولا تتكلم • انها فقط خلية تحيـــا ، بعـــد خاتمة المطاف ، بعد طريق حافل بالتجربة والمغامرة ، والغرور والطغيان والشقـاء ، انها واحـــدة من الحواريات ، ووجه من وجوهها ، وجميعها تحاول مثل الحواريتين الكبيرتين : « الطريق » و « أولاد حارتنا » ، أن تبحث عن الطريق ، أن تفسر ما فيه أن تكشف وجه الحقيقة • أن تعثر على الصـــدق السعادة والحياة • والفضل لمتقـابلات هـــذه الأقاصيص الحوارية،فى هذا الافتقاد الفاجع لروح الفن ، للتجربة القصصية ، للترسيب فى اللاوعى قبل الوعى • فى هذا التسطيح والتبسيط ، وفك كل تركيب معقـــد لعلاقات الواقع فى التجربة الواحدة •

ثم ماذا تقول هذه المتقابلات : أفكار أولية قـد تطرح عناوين مشاكل عصرنا ومجتمعنا • قـــد تقدمها بقالب الحكى ، وبقدرة الخبرة ، لكنها تظل فى مستوى التسطيـــح والتبسيط ، قاصرة عن التأثير • مستوى الانسان فى مجتمعنا ، كان يقبل هذه الحواريات منطقا ولغة تعبير ، فى العشرينات والثلاثينات من قرننا • أما الآن ، بعد أن اهتزت أرجاء الفكر بمذاهب العصر ومدارسه فلسفة وفناً وعلمـــاً ؟ •• انتهى عهـد الامتداد والصدى فى المعالجـــة بالمتقابلات التى كانت روح الفلسفـة اليونانية والاسلامية ، وأى تفريغ فـكرى لمحتوى هذه الأقاصيص الحوارية ، يكشف نظريا عن هذا التسطيح والتبسيط ـ وهو لابد أن يحـدث من القارىء هذا التفريغ منذ البـداية ـ يفقد معظم

القارىء هذا التفريغ منذ البـــداية ـ يفقد معظم

التأثير الفنى ، يضعف من الاحساس بالمعايشـة للتجربة • يضعف من الشعور بالصدق فى المعاناة والصدق فى التلقى ، يجردها من مهارة الصنعة ، وسحر العطور والبخور ، والتوابل والمقبلات •

وكيف يكون حال سلاح أصبح على المسرح سيفاً من ورق ، سرعان ما يتراجع الى مقبضه ، طلقـة غير حقيقية تصنعها المؤثرات الخلفية ، ثم ينهض القتيل لينحنى للجمهور مبتسما وشاكرا •

***

ترى •• هل يغامر نجيب بحوارياته هذه فى غير عصره ؟•• أم يغامر بها فى غير مجالها الأدبى وهى تحمل ثقل الفكر الذى يحتاج الى المقـــال والدراسة ؟ •• أم أنه يريد أن يقطع الطريق على القارىء والناقد معا فلا يعاود المعاناة والمشاركة فى الخلق ، والتأمل الناقد للواقع ؟•• ثم •• لماذا تبقى حية فى نفوسنا هذه التجارب القصصية التى بدأت قبل الفكرة ، وان قدمتها لنـــا بمجموعها ، وتنسحب وتذوى فى أرواحنا هذه القصص الطويلة والقصيرة التى بدأت من الفكرة ، الى درجة ننسى معها حتى الاسماء ، فى الوقت الذى نظل نذكر فيه جيدا : « أحمد عبد الجواد ، وكمال ، ويس ، وأمينة ، ونفيسة ، وحسن ، وحسين ، وحسنين ، وحميدة ، وعباس الحلو » ؟ •• لمـــاذا تحيـــا فى نفوسنا «حنظل العسكرى » ولا تحيا بنفس الدرجة « قبيل الرحيل » ؟ •• لماذا يمكن التجاوب حتى مع « قبيل الرحيل » ، ويصعب هذا التجاوب مع « قوس قزح » و « حارة العشاق » ؟

هذه أسئلة ينبغى الاجابة عليهـــا من دارسى نجيب محفوظ ونقاده ، الى جوار مسائل أخـرى بارزة فى أدب نجيب محفوظ ، تسهم فى تفسـير عنايته البالغة بالفكرة ، وانطلاقه منها ، أو انتهائه اليها ، وتسهم أيضا فى تفسير حوارياته أو تبريرها من بين هذه المســـائل : اهتمامه الشديد بمسألة الانتهازية فى المجتمع المصرى واستثماره لظاهرة مصرية آفلة ، هى ظاهرة الفتوات ، ونمطية الكثير من شخصياته القصصية •

.. وذات مساء

زهير الشايب

فى مثل هذه الساعة من النهار ، حين يدب الوهن فى أشعة شمس أغسطس الحارقة ، فتتراجع أمام الظل ، لتصبح مجرد بقع شاحبة صفراء تنكمش وترتجف أعلى العمارات ، وعند قمم الاشجار ، تبدأ الحياة تفيق من أغمائها ، ويبدأ الناس يسيرون بخطوات ثابتة لا يطاردهم هجير ، فى شوارع العمرانية ، تلك الضاحية الهادئة البعيدة عن أدخنة المصانع ، وضجيج المواصلات ..

كل يوم ، وفى مثل هذه الساعة ، كانت الحياة تسير سيرها المألوف فى شقة مواطننا محمد افندى كامل ، فها هى دقات الساعة تتسرب الى أذنه من راديو بعيد ، وهذا هو يتثاءب ، ثم يمد يده فى عجلة بعد أن تذكر أمرا هاما ويدير زرار الراديو الموضوع بجانب سريره ليسمع نشرة الأخبار .. وعندما ادرك بعد سماع الموجز أن ليس ثمة جديد ذو بال ، امتدت أصابعه تتراح لتعبث بالازرار ، وعلى غير انتظار ، وكما يحدث فى الحلم ، تدفق صوت عبد الوهاب القديم يتغنى بالكرنك ، الأغنية التى يتوق لسماعها من زمان ، وملأت الموسيقى الشجية كل البيت ، سمع باب الحجرة المقابلة يفتح . لابد أنها هالة . وكما توقع ، كان طرق رقيق على باب حجرته . تعمد ألا يفتح والا يرد . وزاد الطرق رقة فواصل الصمت وهو يكتم ضحكته ، وسمع صوت هالة بلثغته الحبيبة يؤكد « انت مكار ياثى بابا » وأنها ليست عبيطة لتظنه نائما . وعندما ضاقت بمكره شبت لتمسك بالأكرة ـ لابد أنها فعلت ذلك ـ ، أدارتها بالفعل وانفرج الباب واندفعت صائحة لتفاجأ بصوته هو :

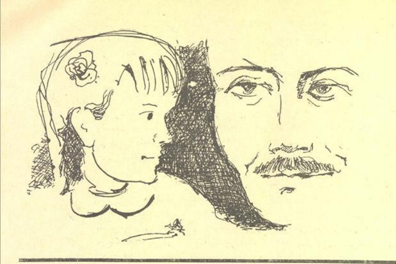
ـ بخ !

تراجعت تصرخ فتلقفها بين ذراعيه ، قبلها وأخذ يداعب ضفيرتها الناعمة ويبدى اعجابه بالوردة الجميلة فى شعرها ، وبفستانها اللطيف ، أحسن فستان فى الدنيا ، وكانت ضحكتها أرق أنغام الكرنك .. أجلسها على السرير ، وقام ليعطيها « مفاجأة » كل يوم . فرحت كثيرا بقطعة التوفى وأنشغلت بورقتها الملونة .. فوجىء والدها بصراخها فعاد من عالم الكرنك ليسمع ضكات أيمن المنتصرة الشامتة فى الصالة . جرى خلفه .

ـ هات يا ولد . هات يا شقى .

راوغه أيمن عالى الضحكات ، فنادى زوجته وهى خارجة من حجرة الأولاد :

ـ امسكى يا نعيمة .



وسقط أيمن فى الفخ ، وأعاد فى استسلام قطعة التوفى . كان هو الآخر بملابس الخروج ، وكافأه ابوه على سلوكه « الطيب » بقطعة أكبر ، أخذ يرفعها فى الخفاء أمام عين هاله ويخرج لها لسانه . أشهدت والديها على مضايقاته ، ولما لم يرعو ، جرت خلفه وهى تحلف أن تأخذها منه لتؤدبه ، وجرى أمامها فى الصاله يراوغها ، وعلت ضحكات الاثنين وصرخاتهما مختلطة بصوت عبد الوهاب ، وتنبهت الزوجه الأم أنها لم تحى زوجها فتداركت تسأل ما ان كان نام جيدا أم أن ضجة الاولاد قد .. وأجاب بأنه نام جيدا ، وكان أثر النوم اللذيذ فى جفنيه مايزال ، وموسيقى عبد الوهاب تلعب بمشاعره ، وعندما فتحت زوجته النافذة ملأ نسيم المغرب المنعش حجرته . تنفس ملء رئتيه واقترب من الشباك وقد عرى جلباب نومه الواسع صدره ، وأطل من الشرفة يطلب المزيد من النسيم المنعش بعد يوم من جهنم أغسطس. انتشى بمنظر الأوراق الخضراء وهى بعد طول ركود تهتز ، وببقع الشمس وهى ترتجف بشدة لتتلاشى من فوق ذؤابات الشجر ، وبالحركة النشطة فى الشارع الهادىء .. ضاحية جميلة وهادئة ، أنعم الله عليه بسكناها بعد شقاء طال فى حوارى الجيزة . سيجر كرسيا ويجلس يرى مباهج أمسيات الصيف مطلا من الشرفة كما كان يحلم أيام زمان ، ولا داعى للخروج اليوم ، فما ألذها من سهرة يقضيها بين الأولاد . كانت ألوان ملابس السيدات ومنظر السيدات فى الصيف عموما يجذب انتباهه برغم أنه ليس زائغ العين . وتعلق بصره بثلاث منهن يخطرن كما لو كان على أنغام الكرنك .

ـ أعمل لك الشاى ؟

عاد اليها وابتسم . أجمل سيدة على الاطلاق . وبنظراته دغدغ جسمها البض وشعرها الفاحم المنسدل على كتفيها المستديرين ، وهم بأن يقبلها لكن اندفاع الطفلين الى داخل الحجرة متصايحين أفسد الخلوة . كررت سؤالها ، لكن أثر الحمام الرطب على جسمها البض جعله ـ هو الآخر يهفو الى دش بارد ، فطلب اليها أن تعد له الغيار . دش بارد بعد هذا القيظ ، ثم تجلس فى هذه الشرفة وهى والأولاد من حولك ، وعلى أنغام الراديو ترشف من كوب الشاى بالنعناع . لا داعى للخروج اليوم وسوف أقنعها بذلك . ومن هنا سيتأمل الضاحية الهادئة ويستطيع على ضوء مصباح الشرفة أن يقرأ صحيفة الصباح . وفى الصالة يلعب الأولاد ثم تجلس هالة على رجل وأيمن على الرجل الأخرى وبعد قليل ينامان ، ويصبح السهر معها متعة . أثر الحمام على جسمها البض يأسر نظراته وهى تروح وتجىء .. يجب ألا تصر على الخروج ، والا فما نصيبها من حاسة النساء السادسة كما يقولون .. لكنها فى الحقيقة مطيعة

وطيبة ، ومعك على الزمن ترضى بالقليل • يا محمد يا كامل أنت ملك • وزوجتك هبة من الله • لابد أن تفكر جديا فى اقتناء التليفزيون الذى ألحت اليه أول أمس اكراما لخاطرها •

ـ الغيار يا محمد •

أخذه شاكرا • وضعه شاكرا واتجه الى الحمام فى خطى تتمايل على أنغام الكرنك • تفنن أيمن وهو يلعب بدراجته ذات العجلات الثلاث فى اظهار مهارته • وتعلقت هالة بجلبابه تستوقفه لتحكى لها عما تقول عروستها •• ربت على خدها ثم دخل الحمام •• زوجته تشعل وابور الجاز الان تعد له كوب الشاى بالنعناع ، ولن يستغرق ذلك منها وقتا طويلا • وعلى كل حال لا تزال بقع الشمس الشاحبة فوق شواشى الشجرة المواجهة للمطبخ ، والولدان جاهزان بملابس الخروج ، ويستطيع محمد ان يرتدى ملابسه الى أن يبرد الشاى ، وفى هذه الأثناء تكون هى قد تجهزت للخروج ، وتكون فسحة ظريفة على كورنيش النيل •• ستكون معجزة لو وجدنا كرسيا خاليا ولكن لا يهم •• نفترش النجيله أو نجلس على سور الكورنيش • وهاهو القمر بدر ومنظره وهو وسط النيل يهتز شىء لا يوصف ، والسير فوق كوبرى الجامعة متعة ، من شدة النسيم تكاد تتوقف ، ومنظر حلوان عن بعد جميل ، ومن الجهه الاخرى تتلالا أضواء شبرا ، وعند تقوس الكبرى يتوقف ايمن ويشير فى فرح : شايف القلعة يا بابا ؟ شايفة يا ماما ؟ وتصر هالة أن يحملها ابوها لترى هى الأخرى وتهلل •• نحمدك يارب • محمد رجل طيب ، ليس ككل الرجال ، ومند تزوجها لا تذكر أنه ضايقها يوما بلفظ • حتى التدخين أقلع عنه اكراما لخاطرها وحرصا على مطالب الأولاد • كنت مخطئة يا نعيمة حين حدثته أول أمس عن التليفزيون • تليفزيون ؟ انت عارفة البير وغطاه ، فلم الكلام • دعك من كلام الجيران ووش الستات • راحة البال كما يقولون هى السعادة بعينها ، ومع رجل مثله ، البصلة أشهى من لحم الخروف • ابنة خالتها سعاد تقتنى حتى ثلاجة وتتحدث عن شراء سيارة ومع ذلك •• لكن عيبك يا محمد يا زوجى هو الكسل •• لكن مع من ؟ أعرف أن تكاسل كيف أخرجه • زهقانة يا محمد ونفسى أخرج ، قبل أن تكمل كلامها يستعد ، وعلى الكراسى الرخامية من جهة المنيل ومياه النيل تبرق أمامنا تحلو قزقزة اللب وأكل الذرة ، وينتشى ويضحك ملء شدقيه مشيرا الى الكازينو : بذمتك •• ونفذ الى أذنها طرق على الباب • أرهفت السمع • وجدت أن صوت الوابور عال فهدأته • فى الصالة توقفت دراجة أيمن • نظرات هالة تعلقت بالباب • صوت عبد الوهاب يرن فى البيت وماء الدش ينزل فوق رأسه • بدأ يرغى الصابونة على شعره •• كذبت أذنيها وهمت أن •• لكن الدقات عادت تلح متواصلة •

ـ نعيمة •

فى الوقت الذى ناداها فيه كان أيمن يفتح الباب • بصوت الطفولة وفضولها سأل من ؟ فتح الباب وجاء الجواب • تسمرت نظراته مشدوهة ووقف بلا حراك • أمه ترقب الأمر عند باب المطبخ •

ـ من يا ولد ؟

لا رد • ومازالت عينا الطفل مسمرتين • هالة على بعد كاف واقفة تنظر فى خوف •

الأم تكرر السؤال • صوت عبد الوهاب يعلو فى الحاح • جرت هالة نحوها وبجريها انفكت قدما أيمن •

ـ عسكرى • عسكرى يا ماما •

ـ عسكرى ؟ خير يا بنى • صحيح ؟

ـ أيوه • تعالى انت يا ماما • تعالى كلميه •

حبس ماء الدش . توقفت الصابونه فوق صدره . صاح .

ـ شوفي الحكاية يا نعيمة . عسكري !؟

ـ حاضر يا محمد (لنفسها) خير .. اللهم اجعله خير . عسكري ؟ بسم الله الرحمن الرحيم . بسم الله الرحمن الرحيم (علا الطرق بشدة أكبر) حاضر . حاضر يا شاويش . (جرت نحو الباب) حاضر . مين حضرتك ؟ (نظرت للابسهـا) دقيقة واحدة . حاضر . دقيقة واحدة .

ماذا تقول نعيمة للطارق ؟ ما الحكاية بالضبط ؟ صـوت عبد الوهاب المزعج يمنعه من السماع .

ـ ولد يا أيمن . اقفل الراديو . أقفله .

زوجته ما تزال تتكلم : حاضر يا شاويش . بعد اذنك . أخ ! كان لازم أقول له اتفضل . (تجد نفسها في حجرة النوم) لماذا جاءت . ماذا تريد بالضبط ؟ آ .. الروب . وأين هو ؟ الصابون تسرب الى عينـه . يؤلمه . وهي تقف أمام الشـاويش هكذا ؟ بقميص النوم ؟ والطرق يعود يلح . وأين الروب ؟ الرجل ينتظر . خير . عسكري ؟ ماذا يريد ؟ ماذا فعلت يا محمد ؟ ماذا حدث ؟ خير ؟ اللهم أجعله خير . ماذا أريد من هنا ؟ خرجت . وفي المرآة لمحت نفسها . تذكرت الروب . والصمت ضايق زوجها . ماذا جرى ؟ ماذا حدث ؟ غريبة ! عسكري !! فشل في لبس الفانلة . والسروال مصيبة . وزوجته أصابها الخرس . وأين تراها وضعت الروب . والطرق يلح من جديد . أيمن وهالة ينظران بجزع . ارتدى الجلباب على اللحم . وعند الباب الموارب ضم صدره العاري .

ـ خير يا شاويش . تفضل

ـ سيادتك مطلوب في القسم .

ـ أنا ؟

وجدت الروب ملقى أمامها . خرجت الى الصالة نحو الباب وهي لاتزال ترتديه .

ـ أيوه.

ـ خير ؟

ـ هناك تعرف .

ـ والسبب يا شاويش . طمئنا يا خويا . خير ؟

ـ ياست والله العظيم ما أعرف . هم قالوا لي هات لنا يحيى بدوى ١٧ شارع المعاون شقة ٣ . مضبوط ؟

واحد من الشقة المجاورة يسأل :

ـ يعني انت عاوز الأستاذ يحيى .. يحيى بدوى ؟

ـ بعينه .

صوت من أعلا مع صوت من أسفل

ـ الأستاذ يحيى عزل من سبعة أشهر يا شاويش .

ـ وأنا حتى اسمي محمد كامل عبد المقصود . هاتي له البطاقة يا نعيمة .

ـ عجيبة . عزل ؟ طيب وعنوانه الجديد ؟

ـ والله ما نعرف يا شاويش .

ـ حتى خد البطاقة وتأكد بنفسك .

يتمعن فيها متشككا .

ـ يعني يحيى بدوى عزل بصحيح ؟

أصوات من فوق ومن تحت ومن حوله .

ـ أيوه . عزل من زمان .

ـ وانت بقى ٠٠ لا زم قريبه ٠

ـ أنا ؟ والله أبدا ٠

ـ ولا حتى شفناه ولا نعرفه ٠

ـ طيب ٠ حيث كده ، ناخذ اسمك ورقم بطاقتك ومحل عملك ٠

ـ والسبب يا شاويش ؟

ـ التعليمات يا ست ٠

وبينما الشاويش يدون ما يريد ، يكتشف مواطننا محمد كامل أن النظرات من حوله ومن أمامه ومن فوقه تتفحصه ، ويرى أن جلبـــابه الملتصق بجسمه المبلل يبرز من جسمه ما ينبغي أن يستتر ، ويحس برغاوى الصابون تملأ شعره ويتبين أن صدره عار فيتوارى فى حرج ، ليتستر خلف بابه الى أن يقدر للأمر أن ينتهى ٠

شيء مقرف ، فالصابون سيعمى عينه ، وزوجته « الفالحة » أعطته غيار قذرا ، وهى فى المطبخ غاية فى الضـــيق ، تبحث أين اختفت علبة الكبريت فالوابور قد انطفأ ، ودخان الجاز يكاد يخنقها والوابور نفث حواليه نصف جازه وقد ينفجر ٠ ومن ذا ادار الراديو المزعج ؟

ـ اقفلوا الراديو يا عالم ٠

تصرخ زوجته فى حدة ٠

ـ ولد يا أيمن يا ملعون ٠ اقفل الراديو ٠

سكتت ضجة عبد الوهاب ، فأين تراها وضعتها ؟ هنا ؟ لا ٠ هنا ؟ وترتطم يدها فجأة بالغلاى فيسقط على الأرض محدثا دويا صاخبا ٠ جرت فى آخر لحظه لكن رذاذ الماء المغلى تناثر فوق جلد ساقيها ٠ أفزعه الصوت فتساءل فى غضب عما حدث ٠ ردت فى شخط ألا شيء ، قطيعة ! زعق محتداً :

ـ ياست هانم الغيار وسخ ٠

ـ الغيار نظيف عندك ٠ أف ٠

ـ يعنى أنا كذاب ٠ الغيار وسخ قلت لك ٠

ـ وأنا قلت لك انه نظيف يا محمد ٠

هالة تصرخ باكيه

ـ آى يارجلى ٠ العروسة ياماما ٠ أيمن كسر العروسة يابابا ٠

ـ انتم يا عالم ٠ أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ٠ الله يقرفكم ٠

اندفعت غاضبة الى الصـــالة ٠ انكمش أيمن فى الركن بلا حراك ٠ اقتربت بخطوات متوعدة ٠ رفع يده ليحمى جسده ٠ صرخ وانهالت اللكمات :

ـ آسف ياماما ٠ غصب عنى

اختلط صراخه ببكاء أخته وخرج هو من الحمام ســاخطا ٠ نظر اليهـــا نظرة متوعدة ٠ لمح حطام العروسة فهرب الكلام من طرف لسانه ٠ قذف الدراجة برجله ككرة ٠ أبعد زوجته فى غلظة ٠ انهال على ابنه يصفعه ٠ حالت بجسدها دونه فدفعها بخشونة ٠ تراجعت متأوهة ٠ تركهم ودخل حجرته ، ووسط الصرخات بدأ يرتدى ملابسه ٠ لازم قريبك ؟ مصيبة هى ؟ سأذهب الى هناك لأرى ٠ يحيى بدوى ! لا أظننى فى حياتى كلها أعرف رجلا بهذا الاســـم ٠ جائز ! زادت حدة الصرخات ٠ زوجته الثرثارة تبرطم ٠ تتوعد ٠ افعلى ما تشائين ٠ لا يمكن أن أستريح هنا يوما واحدا ٠ سأذهب الى جهنم بدلا من هنا ٠

ودون أن يربط حذاءه خرج ، وعندما جرت خلفه هالة تتعلق به لتخرج معـــه ، تخلص منها بعنف ، فسقطت باكية ، وصفق ـ هو ـ الباب خلفه ٠

أن ألمس قلب الأشياء

ملك عبد العزيز

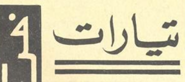
أن ألمس قلب الأشياء
أتغلغل فى لب الشجر الممتد الأفياء
أتمدد فى الخضرة ،
أتوهج فى الثمر العذب الارواء
وأغوص بعمق البحر وأشتف الأنحاء
أتسلل فى اللؤلؤ .. فى أعشاب البحر الخضراء
أتحلل فى حضن النهر ، قطيرات من رى وخصوبه
وأذوب عطاء وعذوبه .
أن أسرى فى الزهر عطورا فواحه
فى الأفق رياحا
فى قلب الطير لحونا وغناءا
فى زبد البحر ضياء
لونا فى الشفق الذائب فى الآفاق
ألقا فى النور السابح فى الأحداق
نغما فى الموج ، رذاذا فى الأمطار
وهجا فى الصبح ، ندى فى قلب الأسحار

* * *

حين تعانقنا
هل ذاب عصير الروح خلال الروح
هل امتزجت كل الأهواء ؟
هل صرنا كلا متحدا
يتحدى وجه الأشياء ؟
أم قام جدار
يفصل بين الأغوار
يجعلنا اثنين غريبين ،
ويجعل كل حوار
زيفا تلفظه الأفواه
لا ندرك يوما معناه

* * *

أن نتجاور ليس القرب
أن نعطى سر القلب
ألا نحتجز هوانا غما وضغينه
أن ننسى الذات ونفنى فى المحبوب
رضى وسكينه .
حين نجود بسر القلب
حين نجود بفيض الحب
تتداعى الجدران وتنهد
عندئذ نلمس قلب الأشياء
نلمس قلب الأشياء
نلمس قلب الأشياء



الرواية الفرنسية المعاصرة

تأليف : هنرى باير
ترجمة : سيد جاد

هنرى باير Henri Peger رئيس القسم الفرنسى بجامعة بيل بالولايات المتحدة . أصدر عددا من الكتب والأبحاث فى الأدب الفرنسى مثل « الكلاسيكية الفرنسية » (١٩٤٢) و « الرواية الفرنسية المعاصرة » (١٩٥٥) .. ويعد البحث التالى خلاصة لدراساته فى مجال الرواية الفرنسية الجديدة . نشر لأول مرة عام ١٩٦١ فى « كتابات فرنسية جديدة » وأعيد نشره بعد ذلك ضمن كتاب « فى الأدب المعاصر » عام ١٩٦٤ بعد أن أضاف اليه المؤلف ملحقا تابع فيه أهم التطورات التى جدت على الرواية الجديدة حتى ذلك العام





ك . موریاك

من حسن الحظ أن التنبؤات التى يغامر بها نقاد الأدب كل عام سرعان ما تنسى مثلما تنسى تنبؤات المؤرخين وعلماء الاجتماع فى السياسة والاقتصاد . وفى حين يغالى رجال الاقتصاد والسياسة فى التفاؤل وتصوير المستقبل المادى للناس فى البلاد الغربية بلون وردى ، نجد نقاد الأدب يميلون الى التشاؤم والتنبؤ بما ينتظر من موت التراجيديا ، واحتضار الشعر ، واختفاء المقالة .

وكان موضوع موت الرواية أحد موضوعاتهم المفضلة حتى عام ١٩٤٠ . كان حنينهم المحافظ الى الرواية التقليدية الجيدة الصنع التى قرأوها فى شبابهم يحول دون تفهمهم للروايات الخالية من الشكل التقليدى التى يقدمها لهم عصر جديد غير فيكتورى . كانوا مستغرقين فى ذلك المفهوم التعميمى الذى قدمته لهم الماركسية من أن نهضة الرواية ترتبط بطريقة ما غامضة بصعود البورجوازية وانتهوا من ذلك الى أنه طالما ان البورجوازية فى طريق الانحدار فان الرواية ستصبح مجرد أثر لأفكار ومعتقدات بالية لعصر مضى . وكأن الرواية لم تزدهر أكثر رغم العقبات التى واجهتها منذ ١٩١٧ ؟ وكأنها لم تصبح أكثر خصوبة فى المواهب الادبية والفنية التى دفعتها الى التقدم والاستمرار ؟

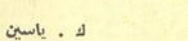


ص . بيكيت









ك . ياسين

ك . أميس

احتضرت الرواية الفرنسية ثلاث أو أربع مرات خلال الثمانين عاما الماضية : الأولى أيام الرمزية ، عندما كان أناتول فرانس وبيير لوتي من ألمع ممثليها · والثانية عندما حاول بعض العمال الواعين أمثال بول بورجيه ورومان رولان صب أفكارهم ومواعظهم الاجتماعية في رواياتهم · الثالثة عندما ظهرت روايات الترجمة الذاتية الصغيرة الحجم التي تتناول مراهقين محصورين داخل ذواتهم ، وهي الروايات التي أعقبت مباشرة روايات اندريه جيد ، وجوليان جرين ، وجان كوكتو وآخرين · ثم أخيرا عندما تحول الفلاسفة الى روائيين يؤمنون بالالتزام ويسرفون في ابراز السمات الكيركجاردية في الوضع البشري وفي المعايشة الوجودية

ومع ذلك كان ينبثق ميلاد جديد للرواية في كل مرة يحدث فيها هذا الموت الزائف الذي كان يتحدث عنه النقاد ! لقد ازدهرت الرواية الفرنسية في السنوات ١٩٣٠ – ١٩٥٠ (على يد برنانو وميلين وجيونو ومالروثم كامي وسارتر وسيمون دي بوفوار) لكن هذا الازدهار بدا وكأنه يذبل ويشحب مع بداية الخمسينات ·· وبدا أن الدفعة القوية التي تلقتها الرواية الفرنسية ذات يوم من الرواية الامريكية الجديدة قد كفت عن التأثير فيها ودفعها الى مباراتها في العنف ، وعملت المقالات البيزنطية التي دارت حول الشكل في الرواية ، والبناء الرمزي ، ولغة الروائي على شل مقدرة الروائيين في فرنسا حيث نجد هؤلاء المبدعين على صلة وثيقة بالنقاد بل قد تجد الناقد كامنا متربصا في خلايا مخ كل موهبة واعدة · ان جويس ، الذي كان يتبع تأملات مالارميه النقدية عن العمل الأدبي العظيم الذي يفوق كل الأعمال الفنية الأخرى · والذي كان يقدم من خلال تأملات اللغة والصمت التفسير الشامل للكون ، كان أكبر عقبة في طريق الرواية الغربية ·

ومن حسن الحظ أن الشعب الفرنسي هوائي ، تجده من حين لآخر يقرر اهمال جزء كبير من تراثه ويتحول فجأة عن عمالقة الأمس الى عمالقة موتى ربما من عصر سابق · لقد أزاح الفرنسيون تراب النسيان عن كل من دي صاد وستندال وبنيامين كونستانت مع الفارق فيما بينهم · وبينما بدا أن الرواية ، تلك العنقاء بين الأنواع الادبية ، قد راحت تنحدر بسرعة نحو الموت ، اذا بها تنبعث بقوة من كوم رمادها · ويهلل النقاد ورجال الصحافة الأدبية للرواية الجديدة التي تمثل فرنسا الجديدة · وسرعان ما انتشرت الدعاية عن هذه الرواية الجديدة · وتسابقت دور النشر الأجنبية الى الترجمة · وسرعان ما طرح تلاميذ المدارس المتحدثون بالانجليزية كتابهم المدرسي المفضل « الغريب » وتخلوا عن بطلهم الفرنسي ميرسول القاتل بغير ارادته ، وأقبلوا على طبعات مدرسية من رواية « الغيرة » أو رواية « التغيير » · أما بنات المدارس فقد أصبح في وسع الفتاة معرفة كل شيء عن المرأة الفرنسية

من رواية « راحة المحارب » أو رواية « هل تحبين برامز ؟ » •

والحق أن الروائيين الجدد فى فرنسا خليط متنوع لا يقل فى تنوعه عن الغاضبين فى انجلترا أو كتاب الرواية الامريكية الذين أنتجتهم الحرب العالمية الثانية ابتداء من صول بيلو ونورمان ميلر الى وليم ساروبان وسالنجر • وقام هؤلاء الروائيون الجدد فى فرنسا ، ووفقا لطبيعتهم الفرنسية ، ببناء هيكل من الآراء المذهبية لتوضيح أهدافهم وللتأثير على كتاب المراجعات المتفلسفين بالصحف • وعلق فى أذهان الناس أن هؤلاء الكتاب ينتمون الى مدرسة واحدة • والحقيقة أنهم مثل كل المدارس لا يجمع بينهم سوى مخالفتهم للسابقين أكثر من أى هدف آخر • وقد خصصت مجلة « اسبرى » أحد أعدادها الممتازة (يوليو — أغسطس ٥٨) لقضية الرواية الجديدة • اختار كتاب المجلة عشرة روائيين تتراوح أعمارهم ما بين خمسة وعشرين وخمسة وخمسين (بيكيت) وسبعة وخمسين (نتالى ساروت) بوصفهم أبرز كتاب الرواية الجديدة وهم : صمويل بيكيت ، ميشيل بوتور ، جان كيرول ، مارجريت دورا ، جان لاجروليت ، روبير بانجية ، آلان روب جرييه ، نتالى ساروت ، كلود سيمون ، كاتب ياسين • ويمكن بسهولة اضافة أسماء أخرى كثيرة الى هذه القائمة فنذكر من النساء فرنسواز دى ليترير ، نويل لوريو ، كريستيان روشفور ، فرنسواز ماليه — جورى • كما نذكر من الرجال روجيه نيميه ، روجيه فاياند ، رومان جارى ، اندريه جورز الذى أسرف سارتر فى الثناء عليه ، جاك هوليت ، برنارد بنجو ، برتراند بوارو — ديلبسن ، فيلب سولير •

لعل من السابق لأوانه أن نطلق حكما عاما حول التيارات المتميزة لمثل هذا العدد الكبير من الروائيين بحيث يشملهم جميعا • ان التفرد لم يمت ، حتى فى فرنسا التى يفترض فيها شىء من التأثر الامريكى والاتجاهات الادبية لا تزال تخضع تماما لأفراد عظماء منعزلين يجتازون طريقا لم تطأه قدم من قبل ويقودون أتباعا كثيرين خلفهم فى الطريق الذى مهدوه • هكذا ينظر الى كل من بروست ومالرو على أنه رائد تيار جديد فى التأمل الباطنى ، بروست عن العشرينات ومالرو عن الثلاثينات • فهل يمكن أن ينمو واحد من الروائيين الجدد بحيث يصبح فى نفس هذه المكانة من الريادة ؟ يبدو أن ذلك مستحيل • قد نرى بعيوننا المعاصرة أن ميشيل بوتور أو كلود سيمون أو كلود أولليه أو آلان روب جرييه ونتالى ساروت يمكن أن يتطوروا الى روائيين عظماء حقا ولكنهم يكتبون لزمنهم ، وحكمنا قد يكون ساذجا متأثرا بمعاصرتنا لهم •

نلاحظ فى بداية الامر ان الكتاب المحدثين قد احتفظوا بتقاليد الحكاية • فهم اذا كانوا قد تمردوا على فلوبير وربما تمردوا أكثر على بلزاك فانهم يبجلون بنيامين كونستانت ، كما يحتفون بالسخرية الساذجة الكلاسيكية لرايموند راديجور ، وأصبح ستندال معبودهم ، الى حد أن حاول الكتاب الشيوعيون أمثال روجيه فياند ، وكلود روى استعارة نغمته ، وحاول جان جيونو أن يتحرر من تأثيره لكنه لم يستطع أن يتخطى حدود رواية « ديربارم » • واستمر النقاد اليمينيون بعد بول بورجيه وموريس بارديش على اخلاصهم لستندال لفترة طويلة • ولعل ستندال من بين كل أساتذة الفن الروائى هو أكبر المؤثرين على الكتاب الجدد الذين يكتبون بطريقة الحكاية ، وان لم يستطع مقلدوه أن يجاروه سوى فى المظهر الخارجى وحده على أن القراء المثقفين ، وقد ضاقوا بحمى الثرثرة التى انتقلت اليهم بتأثير الروايات الاجنبية ، قد تحولوا بارتياح الى عدد من الروايات القصيرة المحدودة الامتياز الجريئة التى يتفوق فيها الفرنسيون • ولعل أفضل نتاج السنوات الماضية من هذه الروايات : « الحب ليس سوى لذة » تأليف جان دى ارنيسون ، ورواية « المغفل الكبير » لبرتراند بوارو — ديلبسن ، ورواية « موديراتو كانتابيل » لمرجريت دورا • كتبت هذه الروايات ببراعة ، بذلك الاسلوب السريع السلس الواضح الذى كان يصطنعه كتاب القصص فى القرن الثامن عشر المندفعون وراء غزواتهم النسائية حتى المقصلة • رواية « المغفل الكبير » (ظهرت لها ترجمة أمريكية عام ٥٩ بعنوان « جنة العبيط » عبارة عن حكاية اعترافية على لسان الشخص الأول يقصها شاب يبدو على مظهره الحمق والسذاجة وقلة الحيلة ، ولكنه فى الحقيقة يخفى وراء هذا المظهر الشىء الكثير من السمو والسخرية • لقد تسبب فى موت شخص آخر ، كان متهما بالقتل ، وواجه القضاة بشىء من الاستهانة ، وقضى عليه بالسجن خمس سنوات هذا الموضوع القديم الذى يتناول مسجونا ، والذى يبدو أنه كان قدر أوروبا حيث تحولت الى معسكر اعتقال كبير خلال سنوات الحرب ، يوحى بمغزى تراجيدى جديد ، هو الذى الح على عدد من كتاب اليوم • فرواية «السجين» لبرنارد بينجو ، التى استلهمت من رسم لجورج دلاتور ، قد كتبت بجدية ولكن ببرود ، وتعد احتجاجا آخر من تلك الاحتجاجات غير المباشرة للانسان « المتهم

البرىء ضد السجن فى ظروفه » •• رواية « مودراتو كانتابيل » – والعنوان عبارة عن مصطلح موسيقى – استغلت فيها روائية خبيرة شكلا موسيقيا ببراعة • فهذه الكلمات تنتمى الى دروس بيانو يتعلمها طفل قلق متمرد لم تستطع أمه أن تفهم نفسيته • لقد فتنت أمه بطريقة غريبة بمنظر شاهدته بعينيها : رجل يقتل شابة من أجل الحب، ثم يقبل جسدها الميت بعاطفة حارة وتصورت نفسها تلك المرأة التى أحبت الى درجة الموت وما بعده ، بينما بدا لها عامل الشركة الذى كانت تقابله فى المقهى ، بالرغم من الحاجز الطبقى بينهما ، على أنه هو أيضا قد « قتل الشىء الذى يحبه » لا شىء يحدث فى هذه الرواية ، مجرد دراما داخلية كتبت باقتصاد كبير فى الحيل والوسائل الفنية •

ولعل من نقط الضعف فى الرواية الفرنسية تلك المراقبة الشديدة للذات التى تصل الى حد التسلط الثقافى الذى يمارسه الروائى على شخصياته ، لكن الفرنسيين أصبحوا يضيقون بتلك الشخصيات التى يكبلها المؤلف بأفكاره دون أن يترك لهم حرية التصرف والمغامرة الذاتية • ان الاستخدام الدقيق للغة وتدفق الحقائق البسيطة ، التى قد تبدو بلا مغزى ، من الممكن أن يضر بمعقولية الرواية ، ويجعل الوجود اليقظ للمؤلف مقتحما متطفلا •

من السهل أن نستمتع بعدد من الروايات التى نالت الحظ الاكبر من الثناء والاستحسان خلال الخمسة أو العشرة أعوام الماضية ، ولكن ذلك فيما يتعلق بعقولنا وحاسة التمتع بالسخرية وحدها، أما مشاعرنا وخيالنا فانها تظل باردة بعد الدغدغة العقلية أو الشبقية القصيرة •

لعل من أكثر الروايات رواجا خلال السنوات الماضية الرواية الأولى لكريستيان روشفور «راحة المحارب » استمتع بها جمهور كبير ، وأحدثت صدمة عنيفة ، لأنها كانت أبعد ما تكون عن صورة الفتاة الشابة التى كانت تهدف فى الروايات القديمة الى المحافظة على عفة الفرنسية حتى ليلة الزفاف • انها قصة شاب أنقذته من الانتحار فتاة من الطبقة المتوسطة واختارته عشيقا لها : انه يشرب كثيرا كثرة ممارسته الحب معها، وبنفس الحماس الجارف • ويقسو على منقذته الى حد الاهانة والضرب ، لكنها تحبه بدرجة لا تستطيع معها التخلى عنه ولا بد أن هذه المناظر قد كسبت العديد من القارئات الى جانب هذه الرواية الرائجة التى توجت بالحصول على جائزة الرواية الجديدة وقد اعترف بعضهن فى استفتاء أجرى بمناسبة الرواية عن مطامح المرأة ، بأنه اذا كانت المرأة لا تتمنى أن يضربها رجلها ، فانها على الأقل تحب أن تتأكد باستمرار من مكانته فوقها تلك التى تسمح بتوجيه الضرب اليها اذا اقتضى الامر • وفى النهاية ، وبعد عديد من مشاهد السكر الحزينة ، استطاعت المرأة أن تريح محاربها من الويسكى وربما من الجنس بالزواج • الحكاية بسيطة جدا لكنها لا تخلو مع ذلك من مغزى اجتماعى لأولئك الذين يودون اكتشاف الأشكال الغريبة التى تتشكل بها حياة النساء الجنسية فى زمننا ، ولكن الرواية تسرد بطريقة طبيعية بالغة الجاذبية

على أننا لا نستطيع أن نطلق نفس الكلام على رواية رائجة أخرى منذ سنوات وهى « زازى فى المترو » تأليف رايموند كوينو المؤلف طالب يدرس اللغة ويدرس جويس دراسة موسوعية • انه يبحث عن الراحة من عمله المرهق باللجوء الى مداعبات طويلة مع اللغة بأن يقرب لغته من لغة العامة • انه يلوح بالراية ضد فكرة الأدب نفسه ويتمرد ضد التقليد الذى ظل فى الماضى مقدسا بالنسبة لجميع الثوار وهو احترام اللغة • لكن الشخصيات كلها أشبه بدمى خشبية ، وطريقة استخدامهم للكلمات تتسم بالحذلقة والادعاء • وتشعر أن الفتاة الصغيرة المراهقة زازى مبتذلة وغير محتملة • ويظل هناك مع ذلك الكثير مما يمكن أن يكتشف فى الرواية مما يطلق عليه فرويد انحرافات الطفولة •

وقد ظهر رد فعل كبير ضد الرواية التقليدية القصيرة المتسمة بالذكاء والشعور بالذات ، وذلك فى تلك المحاولات لاحياء رواية المغامرات « البيكاريسك » ، ارتاد هذا الطريق جيونو بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث عملت تجربته فى أحد سجون فرنسا على أن يعيش متجاوبا مع الطبيعة والحيوانات ، ودفعته الى الخوض فى مغامرات عبر السهول والجبال فى جنوب فرنسا وفى شمال ايطاليا • وأمتع لويس أراجون القراء الفرنسيين عام ١٩٥٨ برواية « الأسبوع المقدس » وهى ملحمة تاريخية عن المائة يوم التى سبقت سقوط نابليون فى واترلو ، غنية بالالوان ، والشاعرية • أما روجيه نيميه الذى بدأ بداية رائعة فى رواية à la Hussarde فيما قبل الحرب والذى كان ينبغى أن يصبح واحدا من أساتذة فن رواية البيكاريسك الجديدة ، فقد مات قبل أن ينجز وعده • ولعل ألمع كتاب البيكاريسك خلال السنوات الاخيرة الماضية هو رومان جارى • قام هذا الدبلوماسى الروسى الفرنسى المعجب بمالرو وستندال عام ١٩٤٦ بتحدى الوجوديين باعلانه

« ان الرواية الحديثة ستكون رواية مغامرات والا فلن تكون شيئا على الاطلاق ، رواية مغامرات فيها حركة وشخصيات صاخبة ، وستكون متفائلة أيضا » .. ان هذا الروائى الذى كتب « جذور السماء » لا يملك الا أن يكون أخلاقيا ، وأن يخفى الكثير من الأمور القاتمة ، وان تضمنت نوايا طيبة . وقد وقع فى كثير من الأخطاء فى الأسلوب كما ان هناك بعض اللامبالاة غير الارادية بالشكل لكنه استطاع بعمله أن يحمل القارىء معه خلال زحفه العاصف . ولكن يبدو نأ كتاب رواية البيكاريسك الانجليز اليوم أمثال جون وين ، كنجزلى آميس ، انجوس ويلسون أكثر مرارة وأكثر تميزا بروح التهكم والسخرية وأكثر ذكاء وتمردا ضد مواصفات الطبقات الاجتماعية من أقرانهم الفرنسيين .

على أن مصطلح « الرواية الجديدة » قد اقتصر بعد ذلك على جماعة معينة من الروائيين ، أكثر جدية من كتاب روايات البيكاريسك ، انهم أولئك الكتاب المولعون بالسخرية والمغالاة فى الجنس الذين يحتفظون – وسط عالم مستغرق فى العبث فخور بقلقه الثقافى – بحق الفرنسى فى أن يبتسم ازاء أعظم ما يعتز به : النساء العواطف ، عدم معقولية الحياة ، وحتى نفسه ويصحبنا آلان روب جرييه وناتالى ساروت الى عتبة « عصر الشك » . انهم لم يعودوا يملكون الابدية فى راحة أيديهم ، لكنهم يملكونها خلال الحشرات الزاحفة التى تسحقها الشخصيات مرارا فى رواية «الغيرة» سواء فى الواقع أو فى الكوابيس على حائط ، أو فى انفعالات تتحرك فى نفس سيدة عجوز عصبية بسبب مزلاج باب غير محكم . وفى قصصهم لم يعد هناك مجال لذلك السؤال المبتذل من القراء السذج : ماذا سيحدث بعد ؟ حتى لقد اصطلح على تسمية رواياتهم باللارواية ولعل سارتر فى « الغثيان » وكامى فى «الغريب» بعد ان من أكثر الاسلاف أصالة بالنسبة لهؤلاء الروائيين المنظرين الجدد أن هاتين الروايتين اللتين ظهرتا فى الفترة من ١٩٣٥ الى ١٩٤٥ كان لهما بروعتهما أعظم الأثر فى النفوس ، وأنجبتا أعظم الخلفاء خصوبة . لكن العبث بالنسبة لآخر هذه الأجيال لم يعد يعالج كترف فى الطبقة الوسطى فى أيام آحادهم أو من خلال غربة عن المجتمع يعانيها بطل بسيط يتحدث عن نفسه باعتباره « الغريب » ، وانما أصبح العبث يكمن فى وهم الانسان أن وجوده ضرورى ضرورة أبدية ، وأن الأشياء الخارجية المحيطة به مهتمة بهذا الوجود الانسانى .

ويمكن تحديد أهم خصائص الرواية الجديدة فيما يلى :

أولا : نبذ الميتافيزيقا . لماذا الفلاسفة ؟ كان هذا عنوان كتيب حديث تأليف ج . ريفيل ضد كل مدرسى الفلسفة الذين جعلوا من الرواية الفرنسية فى الأربعينات ميدانهم الوحيد . ولعل أندريه جورز بكتابه « الخائن » وهو تحليل نفسى وجودى بارع ، هو الفيلسوف البارز الوحيد وسط الجيل الأصغر سنا . ان التأملات التى تتناول مصير الانسان ومسئولياته فى عالم من الفانين المنبوذين المحكوم عليهم بالحرية لا يعدو فى نظر الكتاب الآخرين أن يكون مجرد هروب داخل تأملات ضبابية .

ثانيا : البعد عن علم النفس الذى لا يرى ولا يقبض الا على السطح الخارجى لأعماقنا الداخلية – على حد تعبير بول فاليرى . ومما لا شك فيه أن بروست اضاف كثافة جديدة الى مشاعرنا عن حياتنا الباطنية ، وجعل فلوبير وزولا وجورج اليوت وهاردى يبدون بدائيين . فقد قام بتشريح الحب والغيرة ، وأدق خلجات القلب . ولكن حتى التحليل البروستى قد أصبح تقليديا ، ينتمى الى الصيغ الجاهزة ، بعدما قام بدوره فى تهذيب ادراك القراء المثقفين . ان المونولوج الداخلى عند جويس الذى كان يوما ما نموذجا للمهارة والجدة فقد جدته ، وأصبح باليا ، ضعيف الحيلة . ان ضيق الرواية الامريكية بالاستبطان وميل الفرنسى المتسلط عليه الى تأمل نفسه وهو يتأمل نفسه وأن يلاحظ نفسه وهو يأكل ويكتب ويشعر ، مما ساعد على التغيير الذى حدث للرواية الفرنسية .

ثالثا : تمرد الروائيين الجدد على عنصر الشخصية فى الرواية : هذا العنصر الذى كان بلزاك وتابعوه يرون أن وجوده أساسى مقدس . لقد تجمدت الشخصيات الروائية فى قوالب وأنماط مثل العاشق الغيور ، محدث النعمة ، المخترع ، البائس ، السادى ، السيدة المضحية بنفسها لكن عصر الشك الذى تنبأ به ستندال قد حل بعد مائة عام . الانسان الحديث يضع كل شىء موضع السؤال : الحرية ، العدل ، المساواة ، الاحسان ، القداسة ، اللغة . واستطاعت نتالى ساروت أن تميز وتكشف تحت هذه التصنيفات المصطنعة ، ما فى عقولنا من لا تحديد وتكرار بطىء وحركات غير متكاملة ، وأن ترى ردود الفعل الأولية لأجسادنا أو لأعصابنا تلك التى لا تصل أبدا الى مرحلة الظهور نصف الواعى فى عقولنا . انها تود أن تصبح كولمبوس تلك المناطق المجهولة من العالم الحيوانى . كان بروست يقنع بعدساته

التلسكوبية أما ساروت فانها تفضل المكروسكوب انها تدخل الى قلب الظاهرة الروائية نفسهـــا بتكبير تلك المناطق الخفية مما يجعل كلا منـــا يشعر أحيانا أنه لو كان فى مقدوره أن يسجلها ويكبرها فحسب لاستطاع أن يصبح روائيـــا • هناك هوة بين لمحات الطزاجة والشعر فى «المنارة» وبين مجابهـــــة الرتابة وكثير من الأشـــيـــاء الدقيقة التى لا تعنى شيئا • أما الآن روب جرييه فهو أكثر وضوحا فى بياناته كما أن رواياته أكثر براعة ، خاصة مع وجود عقدة الرواية الغامضة المشوقة ليجعل القارىء يلهث وهو يقفز الفقـــرات الهندسية • انه لا يرتضى سوى تحطيم الصـــلة نهائيا بين الانسان وبين الاشياء ، حتى يكشف حقيقة هذه الصفة التى طالما أسىء استعمالهـــا وهى (الانسانية) لندع ألانسان يرى الاشياء بلا نعومة : بانعزال عنها ، وبادراك كامل أن الاشياء لا ترد اليه نظرته أبدا • فليكف عن الفخر بمأساة وجوده المنبوذ المقذوف به فى عالم غـــير مبال • وليقلع عن طريقته الصبيانية فى اضفاء الصفات الانسانية على الاشياء وجعلها صـــدى لأحزانه وهمومه الخاصة • ان روب جرييـــه يغامر بقياس الأشياء بالبرجل • انه يصف الاطوال والزوايا كابتا فى نفسه أى اغراء بلزاكى باضفاء وجود ذاتى متعقل على الأشياء •

كما أن ايقاع الرواية قد تجدد وأصبح أشبه بكاميرا بطيئة جدا ، تقوم بالتقاط نفس المنظر مرات لا حصر لها • فى « الاساتيك » كمـــا فى « الغيرة » ليس ثمة استمرار لسير الزمن • ليس هنـــاك قمـــة تتجمع عندها حكاية مطردة • ان ثقوب الظلام تقدم بمهارة ، حيث يتتبع القـــارىء حيلة مضللة بعد حيلة أخرى • كان « بروست » يجعلنا نخمن عددا من التفسيرات غير الصحيحة حول سلوك « سوان » ، أو « شـــــارلس » أو « البرتين » ، الى أن تزول جميع الاقنعة ، وتضىء الحقيقة فى ذهن القارىء • أما فى هذا النـــوع الجديد من الروايات فان القارىء يظل فى حيرة حتى النهاية • ويمتنع الروائى نفسه عن تقـــديم وجهة نظره ، انه يريد أن يكتشف شـــخصياته المختصرة ويتبادل بضع كلمات غير متعلقة بالموضوع كما يفعل قارئه فى نفس الوقت • انه لا يحللها أبدا لا يمعن فى تحليلها النفسانى أو الاخلاقى فى مغزى أفعالها • ولعل رواية « المتلصـــص » هى أنجح الروايات التى نشرهـــا روب جرييه • ان رواية « الغيرة » مليئة بالحيل الفنية • كما أن رواية « التيه » شديدة البيوريتانية فى تحقيقهـــا لحلم فلوبير •

لعل أكثر تلاميذ روب جرييه أصالة الروائى كلود أوليه الذى فاز بجـــائزة عام ١٩٥٨ عن روايته « الاخراج » أنه أيضا من أتباع المدرســـة الشيئية أو ، مدرسة الشيئية أو « مدرســـة النظرة » • وهو ان لم يكن صاحب رؤيا كالمصور مونيه ، فانه عين ، ولكن أى عين ! كل ذرة من رمال الصحراء ، من القمم العارية ، من أوراق العشب الجاف موصوفة بصبر عجيب • ان البطل لاسال يرحل عبر صحراء شمال افريقيا ليضـــع خريطة الطريق لاحدى مؤسسات التعدين • واذا الريب والشـــكوك تحيـــط من جانب الادلة والمرشدين ، ويكتشف بالتدريج أن سلفه مـــات مقتولا ، وأن النساء العربيـــات اللاتى عـــرفهن هـــذا السلف جيدا قد تعرضن لعقـــاب وحشى ان موضوع هذه الرواية الخالية من العقـــدة قصة غموض تدور فى الصحراء ولكن تكمن الموهبة كلها ، وهى غنية ، فى اختراع الاشياء : رجل معزول فى مكان • انه موجود دون اتصال بالأشياء ممنوع من لعبة الغرور والتضليل العاطفى الرخيص

أما كلود سيمون فهو مفتون أيضا بالأشـــياء بأشكالها ، وزنها ، ولونها • « أن تعرف يعنى أن تمتلك » — كما يقول ورؤية كلود سيمون رؤية عالم نبات • ان رواية « العشب » سيمفونيـــة جنائزية من الشخصيات التى تعود لتأمل حياتها بأكملها « وهى راقدة تحتضر » • انه يريد أن ينفى « الحدوتة » من الرواية • ولقد حيرت رواية « الريح » ، المراجعين الأمريكيين بعد ترجمتهـــا الى الانجليزية • انها رواية فوكنرية الى درجـــة محيرة ولكن المؤلف أوضح أنه يكون على راحته فى الفوضى •

ولعل رواية « العشب » أكثر جدة وهى تصطنع تأثيرات ضوء وظـــلام مذهـــلة وسط رقصة موت بشعة • ونجد هنا عاطفة أكثر بما نجد لدى « مدرسة النظرة » كمـــا نجـــد تدفقا فى الكلمات حتى لتبدو العبارات المكونة من مائة سطر مثـــل لعبة الطفل بالنسبة لهذا الفوكنرى الفرنسى •

أما ميشيل بوتور فقد حظى باهتمام من النقاد أكثر من روب جرييـــه أو كلود أوليه أو نتـــالى ساروت ، الذين كان من السهل جدا لديهـــم مزج الجد بالهزل • لم ينبذ بوتور علم النفس كلية • انه أيضا يصف الاشياء بدقة ، ولكنـــه لا يجردها من الصفات الانسانية بمثل تلك القسوة المتعصبة لدى هـــــذه المدرسة • انه لا ينفى التضمينات الرمزية من رواياته • وروايته «جدول المواعيد » تفوق كل الروايات التى كتبت خـــلال العشر سنوات الاخيرة غنى وموسيقية وشاعرية •

ورواية « التغيير » مونولوج طويل لمسافر من باريس الى روما » يلاحظ ويحلل مشاعره أو يراقبها وهي تتغير ويخاطب نفسه بكلمة «نحن» • وقد استطاع بمعجزة ان يتجنب املال القارىء خلال هذا المونولوج الطويل • الاسلوب لا يخلو من عيوب ولكنه ليس مزعجا للقارىء بأى حال من الاحوال لقد استخدم جويس وفوكنر مثل هذه المونولوجات الطويلة والعبارات المكونة من ثلاثين أو أربعين سطرا ، ولكن ذلك النموذج قد انتشر وشاع • كتب هنرى جيمس فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، لا تستطيع عقلية سطحية أن تنتج رواية عظيمة ، وعقل ميشيل بوتور غنى لماح أصيل بل هو أكثر كتاب جيله أصالة •

لقد أثير الكثير من الحديث حول اصطلاح « الرواية الجديدة فى فرنسا » وسارعت وسائل الدعاية لاستغلال هذه العصبة من الملائكة التى انتظرتها فرنسا طويلا لتجديد الرواية الفرنسية بعدما ضاقت بالوجوديين وبكتاب الروايات الجنسية وصحيح أنك تجد فى روايات معظم الكتاب الجدد الكثير من الحيل الفنية والوعى الدوجماتيكى المغرور بالذات كما تلقى الشىء الكثير من التكرار والرتابة ولكن هذا الطريق الشاق المنبثق من النقاء ، وهذه التجربة المنهجية ، على حد تعبير بوتور عن الرواية الجديدة التى يقوم بها رجال رياضة ونبات وهندسة تجربة مفيدة • ومن الخير أن يضع الأدب الفرنسى كل شىء موضع التساؤل من حين الى آخر ، ويتخلى عن ضغط التقاليد ويتقدم لتجميع مواد خام جديدة حتى لو كانت غير مصقولة جيدا • ان هذا العصر من الشك هو أيضا عصر اعادة بناء وايمان باليوم البكر الممتلىء بالحياة •

* * *

ملحق (١٩٦٤) : حازت الرواية الجديدة قبولا متجددا ونوقشت بحرارة فى فرنسا • وأسرع الأساتذة الامريكيون والنقاد الى القاء المحاضرات عنها ، وأشادوا بوجه خاص بروايتى « التغيير » و « الغيرة » وأوصوا بهما لتلاميذهم لتحلا محل روايات كامى وسارتر اللذين انتهيا ، والاخير لم يعد عصريا بعد وصوله الى قمته العظيمة فى أوائل الخمسينات • وبادرت دور النشر الامريكية الى ترجمة الروايات الباطنية مثل « المنارة » ورواية بوتور « درجات وحركة » ورواية «الطريق الى الفلاندر » و « القصر » لسيمون • أما فى انجلترا فقد استقبلت الرواية الفرنسية الجديدة بشىء من الفتور • وفى فرنسا نجد أنه ، باستثناء عدد صغير نسبيا من القراء المتعطشين للتجديد والذين هم فى عجلة للاحتفاء بانتصار اللا أدب على النظام والوضوح ، ظل معظم القراء والجمهور العام كما هو دون تأثر كبير •

لقد تعود الفرنسيون عدم الرضا بشكل الرواية ، والعمل على تطويره خلال ممارستهم الحارة له • هناك أسلاف لأصحاب المدرسة « الشيئية » المعارضة لعلم النفس عاشوا فى القرن التاسع عشر •

لقد نصحت مدام دى ستايل الروائيين فى مقال لها عن الرواية عام ١٧٩٥ بتكريس جهدهم لتصوير عواطف أخرى غير الحب • كما تنم مراسلات فلوبير عن ملاحظاته التنبؤية بالحاجة الى وصف الأشياء فى الرواية ، وكان زولا ناقدا أكبر مما فى أذهان الناس • كان أكثر قضاة ستندال وبلزاك حدة فى النصف الثانى من القرن ولم يكن سنت بيف نفسه يبصر أحيانا انجازات أولئك الذين أثبتوا أستاذيتهم فى الفن الروائى •

لقد ضعفت الحيوية الخلاقة لكتاب الرواية الجديدة ما بين عام ١٩٥٨ وعام ١٩٦٤ وان كان هناك عدد قليل من أعمالهم قد برهن على قوته الذاتية على التجديد • ولكنهم قاموا بالقاء المحاضرات وطبع المقالات حول آرائهم النظرية ، والاجابة على أسئلة رجال الصحافة عن أهدافهم ، وعن مذهبهم ، كما حضروا ندوات ثقافية قام بها الأساتذة الفلاسفة بتحليل أعمالهم • ان كلود سيمون ، الذى يعد اليوم أعظم الروائيين الجدد ابداعا ، وأكثرهم بعدا عن البيانات والدعايات ، مع ذلك ألقى محاضرة فى السوربون (يناير ٦١) عن « المغزى والرواية والتأريخ » هاجم فيها دعوى سارتر التى يقول فيها ان الفنان يتعامل مع « المغزى » ان العالم بالنسبة لكلود سيمون ليس له مغزى • كل شىء معتسف ، لا شىء محدد أو منظم • ومن ثم ينبغى التخلى عن تسلسل الاحداث باعتبارها لا تقيد سوى الروائيين الذين يبنون رواياتهم وعيونهم على حل عقدتها • فيرتبون الأحداث فى الزمن تبعا لذلك • أما الروايات الحديثة التى كتبها كلود سيمون فانها ببساطة لا تقلد الواقع • انها تقدم للقارىء باعتبارها حاضرا ولا تخضع لتأثير الزمن •

فى رواية « الطريق الى الفلاندر ١٩٦٠ » مزج كلود سيمون هزيمة الفرنسى عام ١٩٤٠ ، كما عاشها البطل مطاردا ، بفكرة الانتحار بعد انتحار سابق لأحد أسلافه ، مع تجارب فى معسكر اعتقال مع ذكريات من شبابه ومخاوفه من خداع زوجته فى حبه • كل شىء عبث وبلا معنى • الزمن يدور بلا توقف • وتتدافع اللحظات المنفصلة بعضها نحو بعض • النظام الوحيد هو عدم

النظام حيث تتابع المشاعر والذكريات في الذهن بعضها وراء بعض « منسربة بفعل الزمن المخرب غير المتناسق ، غير المنازع ، غير الشخصي » . ونجد أن رواية الفصر (١٩٦٣) تفوح بالحيل بالرغم من الثراء والحسية في الاسلوب . فالبطل الذي يقيم في فندق قصر في برشلونة ، يتذكر اقامته في نفس المدينة أثناء الحرب الاهلية الاسبانية حيث حارب مع الجمهوريين الاسبان . ليس هناك اسم ولا ماض ولا شخصية محددة لكل الشخوص التي ذكرها في الرواية .

ولم تزد شهرة ميشيل بوتور كثيرا عما كانت عليه عام ١٩٥٨ . وينبغي أن نذكر أنه ابتعد عن الطريق الذي أحرز فيه نجاحا فنيا ملحوظا في رواية « جدول المواعيد » التي تعد أعظم انجازاته طموحا ، ورواية « التغيير » مع ذلك استقبلت رواية « الدرج » استقبالا فاترا ، بينما لاقى كتابه التالي Mobile المزيد من الفشل ، وهو ليس رواية وانما خليط من ذكرياته عن أمريكا انه يحاول التجريب دائما في عدة أشكال وتأثيرات فنية في تكنيك الرواية . وميشيل بوتور من أكثر كتاب جيله حذقا في تحليل انجازاته وأكثرهم قدرة على التنظير ، ونجد كتابه « ريبراتوار ١٩٦٠ » مشحونا بالأفكار الذكية عن الرواية في بحثها عن طبيعتها وامكانياتها . أما ناتالي ساروت ، التي ارتبطت روايتها « صورة مجهول » (١٩٤٨) باصطلاح « اللارواية » الذي أطلقه عليها سارتر لأول مرة ، فقد استمرت هذه الروائية جديرة بالثناء الذي قدمها به سارتر للجمهور الفرنسي : « بمقدرتها على وضع الرواية موضع التساؤل ، وعلى تحطيمها تحت عيوننا بينما تتظاهر ببنائها » .. لقد ظهرت مجموعة مقالاتها : « عصر الشك » بالانجليزية عام ٦٢ في نيويورك . فكانت حدثا أدبيا أكبر من رواياتها نفسها . وكانت روايتها « فاكهة الذهب » (١٩٦٣) تدريبا فنيا باهرا . انها لا تتضمن حدثا ، ولا شخصية ولا خطا رئيسيا أو بؤرة . وحتى الاحداث التي يشار اليها بطريقة خاطفة بارعة ، لا تسرد أبدا ، تجدها أحداثا بسيطة للغاية .

انها تسخر من النقاد الذين يمتدحون أو يقدحون في رواية بعنوان « فاكهة الذهب » كل حسب نزواته الخاصة ، وتحيزاته وأحقاده ، أو حتى حسب ما يعتقد أن الآخرين يتوقعون منه . لقد كشفت في هذه الرواية عن الانفعالات الضعيفة التي تنمو لدى نقاد الأدب وكتاب المراجعات الصحفية مثلما تنمو في كثير منا في الحياة . انهم يكذبون على الآخرين وعلى أنفسهم . لكن هذه الرواية تفتقر الى نبض الحياة . فالقارىء يجد من الصعب مقارنة نفسه بشخصيات ليس لها شخصية .

ولعل أكثر هؤلاء المجددين موهبة وأصغرهم سنا فيليب سولير . تبرأ سولير من محاولته الأولى المفعمة بالموهبة « وحدة غريبة » التي تدور حول قصة حب تقليدية وكانت روايته الثانية « الحديقة » ١٩٦١ محيرة ينظر الراوي من شقته الى الحديقة والى البيوت من حوله والى المارة ، ويخرج لفترة قصيرة ، ويعود الى برج المراقبة مرة أخرى . ان ما يلاحظه يحرك في نفسه ذكريات طفولته ، امرأة أحبها ، رجل قتل في الحرب الاشياء توصف من صفحة الى أخرى بدقة بالغة الى حد الحذلقة .

وفيليب سولير من أخلص المعجبين بآلان روب جرييه ، لأنه أكثر كتاب الرواية الجديدة مشاغبة وأقلهم اهتماما بالنظريات والأهداف . لقد انتقل منذ روايته « في التيه » من الفن الروائي الى مجال التجريب في السينما وجمع اسكتشاته وقصصه التي كتبت قبل عام ١٩٥٩ في كتاب بعنوان فجائيات . أما رواية « العام الماضي في مارينباد » ورواية سينمائية أخرى اسمها « الخالدة » فهي التداعيات شعرية من عالم غامض . انه يضحي بالواقع من أجل العقل الذي يتذكر أو يتخيل وتجد النظام المستقر قد تفسخ وانتقض . ان روب جرييه ، وهو مهندس زراعي ، لم يتفوق عليه بوتور أو ساروت ، قد استطاع أن يبزهم بتقديم فلسفته في الرواية الجديدة . ظهر أوضح بيان له بالانجليزية في جريدة نيوستمان في ٦١/٢/١٧ بعنوان « قصة الرواية الجديدة » أوضح فيه ان الانسان يتسكع في الرواية الحديثة كما يتسكع في الحياة الواقعية « بينما تتهاوى تحت قدميه المعتقدات والمبادىء القديمة » ويخالف روب جرييه أولئك النقاد الذين يتباكون على نبذ النواحي النفسية والشخصيات والعقدة من الرواية الجديدة ، ويرى ان الانسان موجود في كل صفحة ، وفي كل سطر ، وفي كل كلمة . ان هناك عددا كبيرا من الأشياء الموصوفة بدقة شديدة ولكن تسيطر عليها دائما العين التي تراها ، والفكر الذي يستدعيها ، والعاطفة التي تشوهها . انه الانسان الذي يرى ويشعر ويتخيل الانسان الذي يعيش في الفضاء والزمان مهموما بعواطفه انسان مثلي ومثلك . ولا تملك الرواية سوى أن تقدم تجربته المحدودة غير اليقينية . انه انسان ، انسان اليوم ، الذي هو راو نفسه » .

بيـاتا بياتريس

BEATA BEATRIX

■ محمد عبد الحى

— ١ —

من أوَّل المساء حتَّى آخر الليل انتظرتُها

ساحرة الماء ، حبيبتى التى إذا عانقتُها

عانقتُ فيها أوَّلَ الزمانْ

الشجرَ العظيمَ ، والنجومَ فى إشراقها الأوَّلِ ،

والكرومَ صيفاً قبل أن تُزرع فى بستانْ

والنهرَ بين جبلٍ وجبلٍ من قبل أنْ يوصدَ فى الجسورْ

والمطر الغزيرْ

والشمس حينما تحلُّ شعرَها الأزرقَ فوقَ جسدِ الماء على الشطئانْ .

من أوَّل المساء حتَّى آخر الليل انتظرتُها :

جدرانُ غرفتى الينابيعُ على الجبالِ ،

والبحارُ ، والزرقةُ فى السماء ،

والغابات والأمطارْ .

وحينما سمعتُ فى نهاية الممرِّ همسَ الموجِ والهزيجْ

منْ قدمٍ ناعمةٍ لم تعرفِ الكدحَ ،





ولا الكروز بين الرملِ والخليجْ .

ارتعدتْ فى رهبةٍ روحى ، وضاءتْ ، واستطالتْ

غبطةً ، وارتفعت كأنها فنارْ

فى عتمة البحار!.



— ٢ —

مَنْ حرّكَ الأجراسَ هذا الليلَ فى الجسورْ

مَنْ حرّكَ الأجراسَ فى أمواجِ هذا النهرِ ،

فى الحديقة التى وراءهْ ...

فى الزنبق المغتسل الليلةَ فى الريحِ وفى الأمطارْ

مَنْ أترعَ القيثارْ

صمتاً وموسيقى ترف فى دجى الصمتِ بلا صوتٍ . وكلُّها انتصارْ .

تعجنُ بالبرقِ المروجَ ، تعجن المرجانُ والثمارْ

وتمزج الخمرةَ بالماء ؛ تصبُّ النارْ

فى قدح الثلج ؛ تضئُ النهرَ مصباحا

فى عتمات الأرضِ يسقى التِّينَ والرُّمَّانَ والتّفاحا .



هذا أوانِ النضج يا ساحرتى ، فانتشرى زهراً عَلَىَّ موسما ؛
وموسماً تـكوَّرى فاكهةً ؛
وانعقدى حلاوةً ؛ وحينما
نعرى من الأوراقِ والأحلامْ
فى الموسمِ الهجينْ
سوفَ يلفّ البرقُ — مثل الصقرِ — مخلبين حولنا
ينزعنا عن حمأ الطينْ
يحملنا لمرجهِ الراقصِ فوق قمم الجبالْ :
فالجمرُ ، والخضرةُ ، والظلالْ
فى موسمِ المواسمِ الأخيرِ حيث تلتقى شمسُ نهارِ الوعى فى سمائنا بقمرِ المنامْ .

— ٣ —

وقبلَ أنْ أراكِ .
سمِعتُ صوتَكِ المرفهَ الرقيق فى الحلُمْ .
لَمَسْتُ بالـكفِّ ندى الليلِ على نهديك .
غفوتُ فوقَ صدرِكِ اللّيّن واسترحتْ .
أضَأتُ فانوساً من الخضرةِ تحت ظلِّ عينيك .
وحينما بعدُ نشرتُ شعرَكِ الغامرَ فوق وجهى
شممتُ عطراً كان يأتينى فى أواخرِ الليلِ وقبلَ الصبحْ
حين ترقُّ فى جوانحى ينابيعُ الشجنْ
ويستفيقُ الحلُمُ الراقدُ خارجَ الزمنْ
وتهبط الوادى قوافلُ المهاجرينْ

والفقراء والغجرْ

والهاربينَ عبر أبوابِ المطرْ .

وحينما التفَّ عليكِ ساعدى

تَدَفَّقَتْ زرقُ الينابيع عَلَى الجبالْ

وغرغر الموجُ على رمالِ شاطىءٍ بعيدْ

وانسربتْ فوق نجومُ الليلِ أنغامًا وأشكالًا من الضياء

وفتّق الزنبقُ تحت قدمى أكمامَهُ ،

ونبعتْ رائحة العشبِ من الغابات والمغاور السحيقه

واشتعلتْ شجيرةٌ بالنار حينَ رفَّ صقرُ اللهبِ الأبيضِ فوق الماء .

رأيتُ كلَّ ما يُرى رباهُ ،

أم تُرى عيونى لم تعدْ ترى ؟



— ٤ —

ساحرتى : هلْ أنتِ خمرْ ؟

أم أنتِ نارْ ؟

أم أنتِ جنَّةٌ زَكَتْ ، أشعلَها الصيفُ وأنضج الثمارْ ؟

أم أنتِ حلمْ سجناءَ مثَّلوهُ من نقوشٍ تلتوى على الجدارْ ؟



محمد عبد الحى

أكسفورد – انجلترا

المسرح هو الذى هبط!

جلال العشرى

الظاهرة التى أخذت تطفو فوق سطح الموسم المسرحى هذا العام ، مشكلة أزمة حقيقية تؤرق الوجدان المسرحى كله ، هى نوعية العلاقة بين المخرج والمؤلف أو بين الاخراج والنص المسرحى ، هل يقف المخرج أمام النص يكون هو المسئول عن العمل ، أم يقف وراءه ويترك المسئولية للمؤلف أم يقف الى جواره فيتحمل كل منهما المسئولية بنفس المقدار وعلى نفس المستوى ؟ .

واذا كانت هذه الأزمة قد ظلت جنينا فى أحشاء حياتنا المسرحية ، تجهض حينا ثم تنهض لتتخلق من جديد ، فهاهى تولد فى هذا الموسم وقد صاحب ميلادها الكثير من الصراخ ، حتى لقد استدعى صراخها رجال الشرطة ورجال القضاء ، وبات لزاماً على الحركة المسرحية أن تصحح مسارها فتعود الى مياه النقد الاقليمية ، لتنطلق من فوق قاعدة النقد الى حيث مسارها الصحيح .



الشحاذ والجلاد

واذا كانت هذه الأزمة قد انفجرت فى هذا الموسم ، وكان انفجارها نتيجة مرحلية لظهور بدعة « المخرج ـ المؤلف » أو المخرج الشامل الذى يتحكم فى جزئيات العرض المسرحى فيحيلها جميعها الى ذاته ، ويأخذها على عاتقه ، بحيث لا يكون النص الا جزئية كباقى جزئيات العرض من تمثيل ورقص وغناء ، الى موسيقى وديكور واضاءة ؛ واذا كانت هذه البدعة نفسها رد فعل غير سوى بالنسبة للرعيل الحاضر من مخرجى المسرح من أمثال كرم مطاوع وسعد أردش وجلال الشرقاوى ممن وقفوا على طرف النقيض من مخرجى الرعيل الماضى من أمثال زكى طليمات وفتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقانى ، أولئك الذين كانوا يتخذون موقعهم وراء النص المسرحى ، يفسرونه

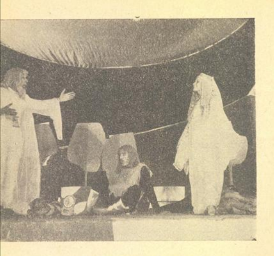
تفسيرا ولا يعيدون خلقه من جديد ؛ فقد آن الأوان بالنسبة لمخرجي المرحلة الثالثة من أمثال أحمد زكي وسمير العصفوري وأحمد عبد الحليم أن يتعرفوا على جهاتهم الأصلية بعد أن ضاعت بوصلة الحركة الاخراجية بين طرفي النقيض في المسرح .

ومهما يكن من نوعية العلاقة بين المخرج والمؤلف وعلاقة كل منهما بالعرض المسرحي : فالحقيقة التي تفرض نفسها على مسيرة المسرح المصري في هذه المرحلة بالذات ، مرحلة الانتقال على مستوى المضمون من الأدب المسرحي الى الفن المسرحي ، وعلى مستوى الشكل من المسرح التجاري الى المسرح الرسمي أو مسرح الدولة ؛ هي أن مسرحنا لا يحتاج الى التجارب الفنية المغامرة قدر حاجته الى التقاليد المسرحية الراسخة ؛ فالتقاليد المسرحية الأصيلة هي الكفيلة بخلق جمهور المسرح الحقيقي ، وهي القادرة على تفجير طاقات الخلق والابداع ، أما التجارب الفنية الجديدة أو مايسمى بآخر الصيحات في المسرح ، فلا يمكن اجراؤها على الجمهور العريض ، وانما مكانها هو مسارح الجيب الصغيرة .

وعلى ذلك فاذا كانت المسرحية كلمة يقولها المؤلف ويحرص على توصيلها الى الجمهور ، وكان الجمهور لا يحرص على رؤية ما يعمله المخرج قدر حرصه على سماع مايقوله المؤلف ، أو هو يحرص على سماع مايقوله المؤلف من خلال مشاهدة مايعمله المخرج ؛ كان لزاماً على المخرج أن يحترم كلمة المؤلف التي آل على نفسه أن يوصلها للجمهور ؛ ولا يعني هذا تبعية المخرج للمؤلف وانمحاء شخصية الاول ؛ وانما المخرج خالق للنص بمقدار ما يستطيع أن يجسده ، ومبدع هو الآخر بمقدار ما يستطيع أن يوصل رسالة الكاتب الى الجمهور ؛ تماما كما يكون العازف أو المايسترو خالقا للعمل الموسيقي من خلال ترجمة النوتة الى لحن ومن خلال تحويل الأرقام الى أنغام ، أما أن يضيف العازف أو المايسترو من عنده شيئا الى « النوتة الموسيقية » فهذا مالا يجوز على الاطلاق .

وصحيح أن التفسير الفني حق ثابت من حقوق المخرجين ، ولكن اذا كان المؤلف لا يزال على قيد الحياة ، فهو أولى بتفسير عمله ؛ وحتى اذا كانت له نظرية في الاخراج كما في حالة بريخت أو بيتر فايس أو فريد ريش ديرنمات ، فأولى بالمخرج أن يحترم نظرية المؤلف في الاخراج احترامه للنص المسرحي ، طالما أنه قد أخذ على عاتقه أمانة تقديم ذلك الكاتب .

وليس بدعا ما نقوله عن صلة المخرج والمؤلف بالنص المسرحي ، وانما هو شيء متعارف عليه



الملك والملاك وهدية السماء

لدى كبار مخرجي العالم من حولنا ، فها هو المخرج الفرنسي الشهير « **جايتون باتي** » يقول ما نصه « النص هو الجزء الاساسي في المسرحية، فهو بالنسبة للمسرحية بمثابة النواة في الثمرة، بمثابة المركز المتين الذي تنتظم حوله بقية العناصر الأخرى ، وكما تبقى النواة بعد أكل الثمرة ، لكي تضمن ثمار أخرى ، ينتظر النص في المكتبة بعد أن يزول عنه سحر العرض ، ليبعث ذلك السحر مرة أخرى » .

وها هو أيضا المخرج الانجليزي الشهير « **بيتر بروك** » يقول ما نصه : « لا أومن بمعايير غير الدقة والأمانة ، وأرى أنه لا وجود للتقاليد هناك الطابع فقط ، ولا وجود للذوق بل هناك القصة ، ولا وجود لسحر ما بل هناك الشعر أصلا ، باختصار أومن بالدقة التي تعرض بها العناصر المستخدمة للجمهور موضوعات المسرحية » .

أما المخرج السويدي المعروف « **انجمار برجمان** » فيقول بالحرف الواحد : « عندما أقوم بالاخراج أبدأ بالبحث عن المؤلف وراء المسرحية، وعندما أعتقد أنني وجدته ووصلت اليه .. الى شخصه وحياته وموقفه من العصر ومن العالم الذي يعيش فيه ، آخذ في البحث عن المسرحية وراء المؤلف ، أبحث عن المسرحية التي كتبها فقط ، لا عن التعديلات التي أدخلها الآخرون ، أبحث لا عن مختلف الطبعات ، بل عما أظن أنه النص الأصلي ، المسرحية النقية كما كانت يوم أن خرجت من قلم المؤلف » .

وحتى الممثل العالمي الشهير « **لوى جوفيه** » يقول هو الآخر : « ما من شيء يستطيع أن يتدخل

بين النص وجوهره دون أن يشوه أو يزيف دور الممثل في الحال ، شيء واحد هام في هذه العملية، هو الذى يتدخل بحيث تتصاعد الكلمات بسهولة وأمان الى شفتي الممثل وتجعله يحس بدوره بنفس المشاعر والاحاسيس التى عاشها الشاعر نفسه عندما كتب كلمات النص ٠٠ وكل ما عدا ذلك كلام فارغ » ٠

بعد هذا جميعه أقول انه قد آن الوقت لكى تزول « دولة المخرجين الذين استفحل شأنهم حتى غدوا خطرا حقيقيا على حياتنا الفنية والادبية » ٠ وقد حان الوقت كذلك للحد من عبث المخرجين بالنصوص المسرحية ٠٠ محلية أو عالمية سواء باسم الرؤية الفنية والتفسير الفنى ، أو باسم تعديلها وتقريبها الى الجمهور العام ، أو باسم البدعة القائلة بأن المخرج هو سيد العرض المسرحى !

أقول هذا كله بالنسبة للكثير مما حدث فى هذا الموسم بوجه عام ، ومايحدث بوجه خاص فى مسرحية «هبط الملاك فى بابل» للكاتب السويسرى المعاصر « فريدريش ديرنمات » ، التى ترجمها «أنيس منصور» ، وأخرجها سمير العصفورى ، وتقدم فوق خشبة مسرح الحكيم ٠

ولسنا هنا بصدد تقييم ديرنمات وتقديمه الى القارىء ، بعد أن ترجمت له ست مسرحيات قدمت جميعا على المسرح ، باستثناء مسرحية «زواج السيد مسيسبى» ، وهى مسرحيات «زيارة السيدة العجوز » و « روموس العظيم » و « علماء الطبيعة» و « الشهاب » وأخيرا مسرحية « هبط الملاك فى بابل » واذا كان لا بد من الكلام عن الركائز المحورية التى يقف فوقها مسرح ذلك الكاتب السويسرى المعاصر ، لاستطعنا أن نجدها فى قول ديرنمات نفسه عن فكره المسرحى، اجابة على سؤال من سأله : «وماذا عن مسرحك ؟» ٠

« **انه بالذات مسرح الامل اللامعقول ، الامل الذى لامبرر له ، الأمل الذى لا يقهر ، لقد تعلمت ان فى ثوب الحقيقة ثقوبا تفتح أفواههـا ، وقصارى أملى هو تلك الافكار التى تبرهن على أن برهان كل شيء غير ممكن ان لم يكن مستحيلا ، ومع ذلك فانا آمل ٠٠ وان لم يكن ثمة أمل !** » ٠

ومن هذه الركيزة المحورية التى هى أقرب ما تكون الى الحدس الفلسفى بالنسبة للفلاسفة، خرجت مسرحية ديرنمات الكبرى «زيارة السيدة العجوز » كما خرجت غيرها من المسرحيات ، وكأنها تنويعات على لحن واحد ، أو مرايا عاكسة لفكرة بالذات هى كما سبق أن قلت فى موضع آخر : « موات الحياة المعاصرة ، وسقوط الحضاره فى هذا القرن ٠٠ فنحن نعيش فى عالم مجنون ٠ مجنون الى أقصى حد ٠٠ هوس فى العلم ، حماقة فى السياسة ، فوضى فى المعايير الاخلاقية ، شك فى قيم الدين ، وأخيرا تحول الاشياء جميعا الى شعارات ٠٠ شعارات فى كل مكان ، حتى أصبح العالم محكوما بالشعارات، وأصبح الشيء ونقيضه والمركب منهما يحملون جميعا شعارا واحدا » ٠

فمسرحية «**مكتوب**» أولى ما كتب ديرنمات من مسرحيات تتناول بالتهكم والسخرية رجال الدين، أولئك الذين يظنون أنهم بالفكر الغيبى والتهويم الدينى يستطيعون اصلاح العالم ٠ ومسرحية « **اعمى** » تشكل فى حقيقتها سخريه هائلة برجال الفلسفة ٠ الذين يتخذون من المنطق وسيلة لاثبات الصدق والكذب فى وقت واحد ، أما مسرحية « **روموس العظيم** » فهى تعريض هازىء بمؤرخى الحضارة الاوربية الذين يرون فيها حضارة البطولة والابطال ، فروموليوس ــ القيصر الرومانى العظيم ــ لا يهتم فى هذه المسرحية بشيء قدر اهتمامه بتربية الدجاج ! وأما مسرحية «**زواج السيد مسيسبى** » فتتضمن سخرية مريرة من رجال السياسة الذين يحاولون عبثا اصلاح العالم ٠٠ فالرأسمالية فى ناحية والشيوعية فى الناحية الاخرى كلاهما عاجز عن القيام بهذا الاصلاح ٠٠ ثم تجىء مسرحية «**علماء الطبيعة**» أكبر صرخة يطلقها ديرنمات فى وجه رجال العلم ، أولئك الذين يسخرون قوى الطبيعة النووية من أجل دمار الانسان ، لانهم يخضعون فى تجاربهم العملية والمعملية لنزوات الساسة ، دون أن يخضعوا هؤلاء الساسة لما يقتضيه الصالح العام٠ صالح الجنس البشرى ٠ وبعدها تجيء مسرحية «**الشهاب**» ، تجيء لتسخر هى الاخرى من رجال الادب ، أولئك الذين يحصلون على أكبر الجوائز الادبية فلا تزيدهم الا غرورا وانتفاخا ٠٠ أما رسالتهم الحقيقية فى اصلاح العالم ، واسعاد الانسان ، ومضاعفة الحياة ، فأشياء متروكة للمعجبين من القراء ٠ وأخيرا تجيء هذه المسرحية «**هبط الملاك فى بابل**» تجيء هى الأخيرة حلقة فى هذه السلسلة الساخرة التى يدين بها ديرنمات وجه العصر ، تجيء لتسخر لا من فئة بعينها من هذه الفئات ولكن لتسخر من هذه الفئات جميعا، لتسخر من رجال الحكم ، ومن رجال السياسة ، ومن رجال الدين ، فضلا عن سخريتها من العلماء ومن الشعراء ، ومن الذى يسخر من هؤلاء جميعا ٠٠ « شحاذ » شحاذ اسمه عافى ، اتخذ

منه ديرنمـــات بؤرة للحدث المسرحى ينبع منه الحـــدث ويرتد اليه أبدا · وفى كل مـــرة تتم السخرية بفئة من هذه الفئات ·

ولكن ما هى قصة ذلك الشحاذ ؟

قصته أنه رجل آثر الحرية وفضل أن يتحرر من كل شىء ، حتى من تلك الوظيفة التى تعرضها عليه الدولة لتريحه من عنـــاء الشحاذة ، ففى الوظيفة انتماء ، وفى الانتماء حد من الحرية ، اذن فليبق شحاذا ، حتى ولو كان هو الشحاذ الوحيد والاخير فى العـــالم · ويضطر الملك الى مصادرة حريته ، فحرية التسول ليست مكفولة لأحـــد ، ولكن لأن الملك يحكم دولة ديمقراطية فهو لايصادر حريته بالقـــوة ولكن بالاقناع ، لذلك يضطر الى الدخول معه فى «مباراة تسول» حتى اذا كسب الملك المباراة وخسرها الشحاذ ، كف الاخير عن الشـــحاذة ، وتحقـــق للملك ما أراده وهو خلو مملكته من الشحاذين ·

وينزل الملك عن العرش ، ليرتدى أســـمال الشحاذين ، ويدخل مع الشـــحاذ فى مثل هذه المباراة العجيبة ، التى تسفر فى النهاية عن فوز الشـــحاذ الأصل وليس الشحـــاذ الملك ، وكأن الشـــحاذة وظيفة لا يجيـــدها الملوك ·· وكأن الشحاذ الحقيقى هو الملك لأنه مريد وفعال لمـــا يريد ، بينما الملك الحقيقى شحاذ لا يملك شيئا ، فقير لا يقوى على كسب قوته ، معدم يتسول من الشحاذ الأصل أو الشحـــاذ الأصيل ، اذن فهو أعجز الشحاذين جميعا ، بل هو أفقر خلق الله !

وعطفا من الآلهة على البشر ، تقرر السماء أن تبعث بهدية الى أفقر انسان فى العالم ، الى الملك «نبوخذ نصر» ملك بابل الذى يرتدى الآن أسمال الشحاذين ، وتكون الهدية فتاة نورانية على جانب هائل من الجمال ، انها الفتاة « كوروبى » التى بعثت بها السماء مع ملاك له لحية طويلة حمراء ، يرتدى هو الآخر ملابس الشـــحاذين · وينزل الملاك فى نهاية المباراة التى كانت قـــد جرت بين الشحاذ الحقيقى والشـــحاذ الملك ، ليتعرف فى «الشحاذ الملك» على أخيب شحاذ فوق الارض ، وأفقر انسان فى العالم ، وبفضل هاتين الميزتين يهديه الملاك هدية السماء ، يهديه الفتاة كوروبى لقاء ما خسرت يداه !

ولكن الفتاة النورانية الحالمة سرعان مايخيب أملهـــا فى حبيبها عندما تكتشف أنه الملك وليس الشحاذ ، لقد أحبت فى الملك الشحاذ ، ولم تحب فى الشحاذ الملك ، وهنا كانت أزمتها بل كانت مأساتها ، وهى الازمة التى حاولت أن تضع فيها الملك ذاته مخيرة اياه بينها وبين العرش ، بين أن تكون له ويترك العرش ، أو يحتفـــظ بالعرش وتعود هى الى السماء ! وتتـــحول أزمة الملك الى مأساة ، لقـــد أحبها بالفعل ولم يعد قادرا على الخلاص من حبها ، ولكنه لا يقدر فى الوقت ذاته على التخلص من عرشه ولا من شـــعبه ، وعدوه الملك السابق «نمرود» واقف له بالمرصاد !

وتبلغ مأساة الملك ذروتها عندما يقع الشعب كله بكافة فئاته فى حب هذه الفتاة ، لقد أحبها رجال الدين ، ورجال السياسة، كما أحبها العلماء والشعراء ، بل لقد أحبها الكادحون أيضا من عمال وفلاحين · وتمنى الجميع أن تكون الفتاة من حظ أحدهم ، ولكن الفتـــاة رفضتهم جميعا ، لانهـــا رفضت فيهم السلطة والجـــاه والمال ، وفضلت عليهم الشحاذ ، أى شحاذ ، وعبثا يحاول الملك اقنـــاعها بالزواج منه انقاذا لمملـكته ، وانقاذا لشعبه ، وانقاذا للحضارة البابلية من الضياع ، ولكن الفتـــاة تخيره بينها وبين العرش ، أو بين العرش وبين التســـول · ورفض الملك أن يكون شحاذا ، ورفضت الفتاة أن تكون ملكة !

وهنا تحولت الفتـــاة الى أزمة حقيقية لا فى عرش الملك فحسب ، ولا فى مملكة بابل كلها ، ولكن فى الارض جميعا ، انها امتحان قاس ألقته الســـماء فوق ضمير الارض ، وأصبح لزاما على أهل الارض أن يجتازوا ذلك الامتحان · وهكذا لم يجـــد الملك بدا من التعريض بهدية السماء ، لقـــد رفضها لأنه رفض أن يتنازل عن عرشه ، وها هو الآن يعرضـــها على من يقدر على التنازل عما يملك ، على من يقدر على أن يكون شحاذا !

وعلى مشـــهد من أهل بابل جميعا ، يعرض الملك هدية الســـماء على سكان الارض ، يعرضها عليهم فردا فردا ، فى مقـــابل أن يتنازلوا عن ثرواتهـــم اذا كانت ثـــروة الســـماء هى الثروة الحقيقية ، ولكن الجميـــع يرفضونها واحدا بعد الآخر ، فليس فى مقدور أى منهم أن يكون لا شىء من أجـــل شىء ، بل أن يكون لا شىء من أجـــل لا شىء !

وأمام اصرار الفتاة على ألا تتزوج الا شحاذا، وأمام رفض الجميع لفكرة أن يكونوا شحاذين ، وأمام خلو المملكة كلها من شحاذ واحد ، بعد أن قضى الملك عليهم جميعـــا بالوظيفة ، قررت بابل

حكومة وشعبا طرد الفتاة ، ورفض هدية السماء! وهكذا تخرج بنت السماء من جحيم الارض ، لتعود الى حيث كانت نورا يسعى مع النور ، بدلا من أن تكون ترابا يمضى فوق التراب !

وعلى خروج الفتاة من بابل الى حيث الصحراء، الى حيث « أرض تلمع فى ضوء فجر جديد .. مليئة بالآمال بالاتهامات ، ولكنها مليئة أيضا بكثير من الوعود وبالاغانى من أجل صبح جديد»، تختفى الفتاة ، وعلى وقع اختفائها تجلجل كلمات الملك : « **لقد تخليت عن هذه الفتاة من أجل قوتى ، ورئيس الوزراء تخلى عنها من أجل الدولة وكبير الكهنة خذلها من أجل الدين ، وأنتم جميعا خذلتم هذه الفتاة من أجل ثرواتكم .. من أجل كل ما تملكون . الآن تسود قوتى وسلطانى ونفوذى كل شيء . الدولة والدين وكل ما يملك الشعب** » ..

وهكذا تنتهى مسرحية ديرنمات «هبط الملاك فى بابل» وكأن ملاك هذا الكاتب الساخر فى قسوة، هو القنبلة المضيئة التى سقطت من السماء لتكشف عورات أهل الارض ، تكشفهم جميعا واحدا بعد الآخر ، وتهبط بهم جميعا الى ما دون سطح الارض !

ان مسرحية « هبط الملاك فى بابل » شأنها شأن باقى مسرحيات ديرنمات ورقة نعى أخرى يقذف بها هذا الكاتب فى وجه الحضارة الغربية، وعريضة اتهام جديدة يدين بها مبدأ الديمقراطية فى العصر الحديث ، ثم هى بعد هذا كله سخرية مريرة بسلبيات الحياة فى النصف الاخير من قرننا العشرين ، الحياة التى أصبحت أرخص من أن يضحى فيها بشيء من أجل الحب أو من أجل البراءة أو من أجل الجمال !

ان ملاك ديرنمات قنبلة مضيئة تهبط من السماء ، ولكنها قنبلة مسيلة للدموع !

تلك هى معطيات مسرحية « هبط الملاك فى بابل » وذلك هو مكانها من سائر مسرحيات ديرنمات . والذى يعنينا الآن هو الطريقة التى قدمت بها هذه المسرحية فوق خشبة مسرح الحكيم .

الواقع أنه مهما يكن من سلبيات باقى مسرحيات ديرنمات التى سبق أن قدمت على خشبة مسرحنا المصرى المعاصر ، فان هذه السلبيات جميعا لا تكاد تساوى شيئا اذا قيست بما فى هذه المسرحية الاخيرة ؛ فأقل ما يقال فى المسرحيات السابقة أنها ظلت محتفظة بأسمائها الحقيقية ، وبنصوصها الاصلية ، وبكل ما بقى فيها من معانى حرص الكاتب على ايصالها الى الجمهور . أما هذه المسرحية الاخيرة فأول مانلاحظه عليها هو أن بكارتها قد فضت بشكل غير مشروع! انتزع عنها عنوانها الأصلى فأصبحت « سلطان زمانه » بدلا من «هبط الملاك فى بابل» على ما فى العنوان البديل من تضليل للجمهور الذى اختلط عليه أمر السلطان فلم يعرف ان كان السلطان المقصود هو الملك الشحاذ أم الشحاذ الملك ؟

ومهما يكن من أمر الترجمة التى قام بها الكاتب **أنيس منصور** ، والتى حافظ فيها على نص المسرحية فضلا عن روحها العام ، فقد عهد الى آخر هو الممثل « **أحمد عفيفى** » باعداد النص للمسرح . نعم ، اعداد النص للمسرح وتحويله الى العامية، وكأننا بازاء نص غير مسرحى لم يكتبه مؤلف مسرحى ، قصد بكتابته خشبة المسرح ! وعلى فرض هذا كله ، على فرض أن نص ديرنمات يحتاج الى اعداد مسرحى ، فمن هو الاولى بالقيام بهذا العمل ، أليس الاولى به المترجم الأصلى باعتباره الأقدر على فهم ديرنمات ، والأكثر قدرة على اعداد نصه للمسرح ؟ خاصة اذا كنا بازاء مترجم يمتاز أكثر ما يمتاز بأسلوبه البارع الذى يخاطب به كل يوم آلاف القراء ، فضلا عن محاولاته السابقة فى عمليات التحويل والاعداد.

المهم أن مسرحية ديرنمات بعد أن انتزع عنها اسمها الأصلى ، انتزعت عنها ترجمتها العربية ، ولم يتبق منها سوى بعض المعانى والافكار التى حاول أحمد عفيفى أن يصوغها بالعامية المصرية مستعينا فى ذلك بكل ما ملكت يداه من مونولوجات شعبية ، وعبارات فكاهية ، وحوار مطعم بالزجل ، ولغة مثقلة بالقفشات ، هذا فضلا عن الاغانى المهيأة للتلحين . أضف الى هذا جميعه تدخله فى تغيير الاسماء ، فبدلا من اسم الفتاة «كوروبى» استخدم اسم «هدية» ، وبدلا من اسم الشحاذ «عاقى» استخدم اسم « باقى » وبدلا من «نمرود» اسم الملك السابق استخدم « النمرود » جاعلا من الاسم صفة ! وتبحث عن تبرير لهذا كله فلا تكاد تجد تبريرا على الاطلاق . التبرير الوحيد هو تقريب العمل الى الجمهور ، أى جمهور، ان الجمهور الذى آل على نفسه أن يشاهد مسرحية لديرنمات ، لا بد وأن يفترض فيه سلفا أنه جمهور مسرح ، وأنه يريد أن يشاهد نوعا من الفن الرفيع ، وبدون هذين الافتراضين نكون قد خسرنا فن ديرنمات دون أن نكسب فردا واحدا من ذلك الجمهور .

ونترك المسرحية عنوانا وصياغة لننتقل الى الاخراج ، ونتعرف على الاسلوب الذى حاول المخرج من خلاله أن يقدم معطيات هذه المسرحية الى الجمهور ، الواقع أن « **سمير العصفورى** » الذى لم يجد أمامه من مسرحية ديرنمات سوى اسم الكاتب فقط ، لم يجد حرجا شديدا فى التخلص من الطابع المسرحي لهذا الكاتب ، واطلاق العنان لعضلاته الاخراجية وخياله الاخراجى الخصيب • فقد استهل رؤيته الاخراجية بافتراض أنه انما يقوم بتقديم «بروفة مسرحية» ، وتحت كلمة « بروفة » استباح لنفسه أن يغير ملامح مسرح ديرنمات تغييرا جذريا كاملا ، فاذا كان مسرح ديرنمات بعامة ومسرحية «هبط الملاك فى بابل» بنوع خاص ، هو مسرح الايهام الكامل الذى يقف على الوجه الآخر من المسرح التعليمى أو مسرح الاغراب وهو ما عبر عنه ديرنمات نفسه بقوله : « لا أكره شيئا بقدر ماأكره المسرحيات التعليمية، فالمسرح عندى شىء آخر » • فقد عمد « سمير العصفورى » الى كسر الايهام المسرحى بدون تبرير نظرى سوى أنه انما يقوم بتقديم « **بروفة مسرحية** » وهكذا استبعد المخرج تقليد فتح الستار واسداله وهو التقليد الذى نص عليه ديرنمات فى المسرحية ، كما لجأ الى « اخراج » الارشادات المسرحية التى نص عليها المؤلف وتمثيلها فوق المسرح ، هذا فضلا عن استخدام أسلوب «المسرح الشامل» فى العرض حيث الموسيقى والرقص والغناء تجمعها جميعا لوحات واحدة ، وهو الاسلوب الذى شاع فى مسرحنا المعاصر بمبرر وبلا تبرير ، والذى لا نملك فى مناقشته الا الاستعانة بما قاله الكاتب الشهير « **أرتور آداموف** » : « المسرح الشامل ، ليس ذلك التهريج الذى أطلق عليه البعض هذا الاسم ؛ ليس هذا المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت ، والغناء ، والرقص • ولا أعنى أن الغناء والموسيقى ، بل والرقص ، لا مكان لها فى المسرح • لكن الغناء مثلا لا معنى له ان لم يكن له دور معين كما هى الحال عند بريخت ، حيث ينتقل الغناء بالمتفرج من مستوى الى آخر ، من مستوى الرواية الى مستوى التعليم » •

وهكذا نجد أن « **سمير العصفورى** » بدلا من أن يصدر عن رؤية اخراجية واضحة ومحددة ، يعالج من خلالها أبعاد العمل كله ، بحيث تصبغ العرض بطابع متجانس ان لم يكن متكاملا ، تخبط فى أكثر من أسلوب فجاءت رؤيته ضبابية غير واضحة أو واصلة ؛ ففى الوقت الذى احتفظ فيه ببقايا من أسلوب الايهام التقليدى حيث الملاك الهابط من السماء والصاعد اليها مرة أخرى، وحيث مستويات المسرح التى تميز ما بين الارض والسماء ، وحيث الاضاءة التى توحى بعتمة الارض ونورانية السماء وسقوط برج بابل ، نراه يعود ليكسر هذا الايهام بالغاء الستار، وأداء الارشادات المسرحية ، ومخاطبة الممثلين لجمهور الصالة كما تفعل شخصية الراوى فى مسرح بريخت ، ولا يكتفى « سمير العصفورى » بالتأرجح بين كلا المستويين من الاخراج ، مستوى الايهام التقليدى فى المسرح الارسطى ، ومستوى الاغراب التعليمى فى مسرح بريخت ، بل يضيف اليهما مستوى ثالث هو «المسرح الشامل» ، أو ذلك المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت والرقص والغناء على حد تعبير أرتور آداموف •

وربما كانهذا هو ماأحسه سمير العصفورى، وما اعتذر عنه بقوله : « معذرة لتمردنا على بعض تقاليد المسرح وأشكاله وتركيباته •• وتمردنا هذا قد يكون اعترافا بقسوتها أو مداعبة لها » •• والواقع أننا اذا قبلنا اعتذاره ، لا يمكننا أن نقبل تبريره لهذا الاعتذار ، فليست قسوة تقاليد المسرح عليه أو مداعبته لها هى المسئولة عن مثل هذا التصرف فى الاخراج ، وانما الاستخفاف بالتقاليد المسرحية دون أى بديل أو تنظير هو المسئول عن هذا كله ، انه من حق سمير العصفورى ومن حق كل انسان أن يصرخ بأعلى صوته قائلا : « يسقط العالم » ولكنه لن يكون ثائرا الا اذا أكمل عبارته بقوله : « أنا أبنيه أفضل مما هو الآن » هنا وهنا فقط يستطيع أن يكون ثائرا ، فليست الثورة هدما ، وانما الثورة بناء •

على أننا اذا تركنا قضية الاسلوب المسرحى فى الاخراج حتى لا نكون على حد تعبير المخرج فى كتالوج العرض المسرحى من «ذوى الحساسية الفكرية الشديدة ، وأصحاب فكرة الاسقاط والتفسيرات الاجتهادية الذاتية » وانتقلنا الى الطابع العام للعرض المسرحى، لاستطعنا أن نقولها بوضوح ان ديرنمات لم يكتب مسرحيته لكى تكون مسرحية هزلية رخيصة تدغدغ أحاسيس الجمهور وتشيع البهجة فى نفوسهم والمتعة فى صدورهم، وانما هى كوميديا قاتمة أو سوداء ، تضحك الجمهور ، ولكنها لا تضحك عليه ، تستدر

ضحكاته ولكنها الضحكات المصحوبة بالدموع ، ان ديرنمات انما يقصد بمسرحيته تعرية العصر الذى نعيش فيه ، وفضح الأكاذيب التى باتت حقائق مقررة فى النصف الثانى من القرن العشرين ٠٠ هذه الاكاذيب هى القيم والمبادىء والمثل العليا ، وغيرها من الاشياء التى اخترعها الانسان الاوروبى المعاصر لينظم بها الفوضى ، ويسيغ بها الخرافة ، ويشرع بها الخداع ، ويمنطق بها الجنون ٠ وهذا كله هو ما كشفه « الملاك » فى هبوطه الرائع المروع ، ذلك الهبوط الذى أخذ فى طريقه كل شىء ٠

ويبدو أن سمير العصفورى آثر هو الآخر أن يأخذ فى هبوطه كل شىء ، بتحويله كوميديا ديرنمات السوداء الى فكاهة هزلية تبتز الضحكات، وتدغدغ الحواس الخمس دون أن ترتفع الى الوظائف العليا فى الدماغ ، ومن هنا كان اعتماده فى توزيع بعض أدوار المسرحية على ممثلين هزليين باستثناء الممثل الكبير « **حسن البارودى** » والممثل المعروف « **عبد الله غيث** » اللذان لم يكونا فى أسعد حالاتهما الفنية بقيام كل منهما بأداء هذا الدور، أما الاول فى دور الملاك فقد بذل كل ماتبقى لديه من جهد فنى تسمح به سنوات عمره ، وكانت مشاهدتنا له استعادة لقطعة عزيزة وغالية من تاريخ مسرحنا الحديث، وربما يكون قد آن الوقت الذى نكرم فيه هذا الفنان الكبير » أما الآخر فيبدو أنه قد ضل طريقه الى هذه المسرحية ، وهبط خطأ على هذا الدور ، ذلك أن عبد الله غيث بحكم أدواره السابقة وبحكم اعداده الفنى وتكوينه الصوتى والبدنى ممثل تراجيدى ممتاز ، ولا يصلح لأداء مثل هذه الأدوار الكوميدية ، ومن هنا كان الانفصام الواضح فى أدائه بين الممثل التراجيدى الأصيل وبين الممثل الكوميدى الطارىء وهو ما تجسد فى صراخه الجهورى الذى ألفناه ، والاهتزازات السخيفة المفروضة عليه من تصور الدور ٠

وفيما عدا هذين النجمين ، كان **عبد الحفيظ التطاوى** معقولا فى حدود دوره ، قادرا على التكيف مع أبعاد الدور بقدر الامكان ، وهو دور « رئيس الوزراء » الذى رغم كل ما فيه من تهريج الا أنه كان يحتاج من هذا الممثل الى الكثير من ضبط النفس والقليل من البصق على الأرض ، وعلى الوجه الآخر من « عبد الحفيظ التطاوى » ، كان « **حسن عابدين** » موفقا هو الآخر فى دور المليونير نجيب لقد استطاع بحق أن يكشف من خلال هذا الدور عن طاقة كوميدية هائلة سواء من خلال كتلته الجسدية الشديدة المرونة والطواعية أو من خلال جهازه الصوتى الشديد القدرة على التلوين ، ولو أن هذا الممثل صحح مساره الكوميدى بالاقتصاد فى الحركة التمثيلية ، والالتزام بحدود الدور دون خروج « كثير » على النص ، لكان أفضل من ذلك بكثير ٠

أما « **نادية رشاد** » فى دور الفتاة « كوروبى » الهابطة من السماء ، فيبدو أنها كانت أقل اقتناعا بهذا الدور ، لذلك لم تعشه ولم تحياه ، ولم تستطع الدخول تحت جلد الدور والخروج منه بممثلة قادرة على السخرية المريرة فى مواجهة كل هؤلاء ٠ والانفعال المأساوى الحزين فى مواجهة نفسها ومن بعدها السماء ومن بعدها الأرض ، كانت ضائعة فوق خشبة المسرح وكأنما تقف عليه للمرة الأولى ، رغم الكثير من الأدوار السابقة التى أدتها هذه الممثلة بنجاح كبير ٠

يتبقى أخيرا الممثل الكبير **عبد المنعم ابراهيم** فى دور الشحاذ « عاقى » الذى كان بحق سيد العرض المسرحى ، كان قادرا على الامساك بأبعاد دوره ، قدرته على الانطلاق بهذا الدور فوق المسرح ، وصحيح أن طاقة عبد المنعم ابراهيم الكوميدية تفوق امكانيات الدور بكثير ، ومع هذا لم يفجر هذه الطاقة الا من خلال الدور وفى داخل الدور ، دون أن تستهويه بدعة الخروج على « النص » أو بالأحرى على الدور الى حيث اقتناص الكلمات العابرة ، وتصيد الدخول فى قفشات مع الجمهور٠ لقد كان عبد المنعم ابراهيم ممثلا كبيرا رغم صغر دوره ٠

انه مهما يكن من كلام عن هذه المسرحية ، فربما كان وصف المخرج سمير العصفورى لها بأنها « بروفة مسرحية » هو أصدق وصف وأبلغ كلام فمسرحية « هبط الملاك فى بابل » لم يرفع عنها الستار بعد ، انها لا تزال بروفة مسرحية ٠

ان الملاك لم يهبط فى بابل كما قال ديرنمات ، ولا بابل هى التى هبطت كما يقول أنيس منصور وانما الذى هبط هو المسرح !

تاريخ الإنسان
(عن بيت لأبولونير)

شعر : ارشيبالد ماكليش
ترجمة : محمد البخارى

أرشيبالد ماكليش

من رواد الشعر الامريكي المعاصر ، حفلت حيـــاته بالكثير من التجارب الحية والخبرات العملية ، كما حفلت أعماله بتجارب متعددة فى حقول كثيرة أهلته لأن يخوض بوعى وخبرة وبشكل متميز كذلك فى مواضيع الشعر سواء على مستوى النقد أو على مستوى الابداع ٠

هذا فضلا عن أشعاره الكثيرة التى تحـــدث فيها عن التجربة الانسانية كما يراها ويعرفها الشاعر ٠ هذا وقد مر أرشيبالد ماكليش بتجربة التعليم الجامعى عندما حاضر طيلة عشر سنوات كاملة فى جامعة هارفارد ، وتقلب فى مختلف المناصب الادارية والحكومية فكان أمينـــا لمكتبة الكونجرس ، كما كان أول مندوب للولايات المتحدة فى مجلس ادارة اليونسكو ، وهو بالاضافة الى ذلك من أوائل محررى مجـــلة « فورشن » FORTUNE ، وقد حصل على جائزة بولتيزر ثلاث مرات تقديرا لاسهاماته الابداعية فى مجال الشعر ٠

ويعد كتابه « الشعر والتجربة Poetry & Experience» من أهم ما كتب حول قضايا الشعر المعاصر ، وقد قامت بترجمته الى العربية الشاعرة العربية المعروفة « سلمى الخضراء الجيوسى » ٠

خطر مأساوى ونبيل
آمنا بعيون الشمس على الاوراق الخضراء
وبنينا دورا من حجر ذات زخارف أبدية
ونحتنا الصخر القاسى كى نعطى
أحواضا للماء

نحن وثقنا بخطانا فوق الأرض
وغرسنا القمح زرعنا الكرمة والتفاح
كنا نعلم أن سوانا ماتوا

مع ذلك عشنا نعمل فى اخلاص
وسط الاخطار

نحن وثقنا بوعود أعطتنا اياها
جبهات نساء

أنجبنا أطفالا بالليل
فى دفء الانسجة الصوفية

واسينا من كانوا يبكون من الخوف
فوق مناكبنا
أما من واسونا نحن فقد غابوا عنا
صارعنا فوق سدود من أجل المجد
وسط لهيب الشمس
أطلقنا دقات طبول
ومشينا فى موسيقى الضحكات
نحن شربنا وتمرغنا فى القش
فى أحضان الأحلام العذبة ٠٠
ورأينا الانجم فى شعر الفتيات
تاريخنا خطر مأساوى ونبيل
مات كثير منا أنسيناهم
وتهاوت مدن قطعت عنها الطرقات
طال بنا العمر على الأرض وعشنا شرفاء

ضحكاته ولكنها الضحكات المصحوبة بالدموع ، ان ديرنمات انما يقصد بمسرحيته تعرية العصر الذى نعيش فيه ، وفضح الأكاذيب التى باتت حقائق مقررة فى النصف الثانى من القرن العشرين .. هذه الاكاذيب هى القيم والمبادىء والمثل العليا ، وغيرها من الاشياء التى اخترعها الانسان الاوروبى المعاصر لينظم بها الفوضى ، ويسيغ بها الخرافة ، ويشرع بها الخداع ، ويمنطق بها الجنون . وهذا كله هو ما كشفه « الملاك » فى هبوطه الرائع المروع ، ذلك الهبوط الذى أخذ فى طريقه كل شىء .

ويبدو أن سمير العصفورى آثر هو الآخر أن يأخذ فى هبوطه كل شىء ، بتحويله كوميديا ديرنمات السوداء الى فكاهة هزلية تبتز الضحكات، وتدغدغ الحواس الخمس دون أن ترتفع الى الوظائف العليا فى الدماغ ، ومن هنا كان اعتماده فى توزيع بعض أدوار المسرحية على ممثلين هزليين باستثناء الممثل الكبير « **حسن البارودى** » والممثل المعروف « **عبد الله غيث** » اللذان لم يكونا فى أسعد حالاتهما الفنية بقيام كل منهما بأداء هذا الدور. أما الاول فى دور الملاك فقد بذل كل ماتبقى لديه من جهد فنى تسمح به سنوات عمره ، وكانت مشاهدتنا له استعادة لقطعة عزيزة وغالية من تاريخ مسرحنا الحديث، وربما يكون قد آن الوقت الذى نكرم فيه هذا الفنان الكبير » أما الآخر فيبدو أنه قد ضل طريقه الى هذه المسرحية ، وهبط خطأ على هذا الدور ، ذلك أن عبد الله غيث بحكم أدواره السابقة وبحكم اعداده الفنى وتكوينه الصوتى والبدنى ممثل تراجيدى ممتاز ، ولا يصلح لأداء مثل هذه الأدوار الكوميدية ، ومن هنا كان الانفصام الواضح فى أدائه بين الممثل التراجيدى الأصيل وبين الممثل الكوميدى الطارىء وهو ما تجسد فى صراخه الجهورى الذى ألفناه ، والاهتزازات السخيفة المفروضة عليه من تصور الدور .

وفيما عدا هذين النجمين ، كان **عبد الحفيظ التطاوى** معقولا فى حدود دوره ، قادرا على التكيف مع أبعاد الدور بقدر الامكان ، وهو دور « رئيس الوزراء » الذى رغم كل ما فيه من تهريج الا أنه كان يحتاج من هذا الممثل الى الكثير من ضبط النفس والقليل من البصق على الأرض ، وعلى الوجه الآخر من « عبد الحفيظ التطاوى » ، كان « **حسن عابدين** » موفقا هو الآخر فى دور المليونير نجيب لقد استطاع بحق أن يكشف من خلال هذا الدور عن طاقة كوميدية هائلة سواء من خلال كتلته الجسدية الشديدة المرونة والطواعية أو من خلال جهازه الصوتى الشديد القدرة على التلوين ، ولو أن هذا الممثل صحح مساره الكوميدى بالاقتصاد فى الحركة التمثيلية ، والالتزام بحدود الدور دون خروج « كثير » على النص ، لكان أفضل من ذلك بكثير .

أما « **نادية رشاد** » فى دور الفتاة « كوروبى » الهابطة من السماء ، فيبدو أنها كانت أقل اقتناعا بهذا الدور ، لذلك لم تعشه ولم تحياه ، ولم تستطع الدخول تحت جلد الدور والخروج منه بممثلة قادرة على السخرية المريرة فى مواجهة كل هؤلاء . والانفعال المأساوى الحزين فى مواجهة نفسها ومن بعدها السماء ومن بعدها الأرض ، كانت ضائعة فوق خشبة المسرح وكأنما تقف عليه للمرة الأولى ، رغم الكثير من الأدوار السابقة التى أدتها هذه الممثلة بنجاح كبير .

يتبقى أخيرا الممثل الكبير **عبد المنعم ابراهيم** فى دور الشحاذ « عاقى » الذى كان بحق سيد العرض المسرحى ، كان قادرا على الامساك بأبعاد دوره ، قادرا على الانطلاق بهذا الدور فوق المسرح ، وصحيح أن طاقة عبد المنعم ابراهيم الكوميدية تفوق امكانيات الدور بكثير ، ومع هذا لم يفجر هذه الطاقة الا من خلال الدور وفى داخل الدور ، دون أن تستهويه بدعة الخروج على « النص » أو بالأحرى على الدور الى حيث اقتناص الكلمات العابرة ، وتصيد الدخول فى قفشات مع الجمهور. لقد كان عبد المنعم ابراهيم ممثلا كبيرا رغم صغر دوره .

انه مهما يكن من كلام عن هذه المسرحية ، فربماكان وصف المخرج سميرالعصفورى لها بأنها « بروفة مسرحية » هو أصدق وصف وأبلغ كلام فمسرحية « هبط الملاك فى بابل » لم يرفع عنها الستار بعد ، انها لا تزال بروفة مسرحية .

ان الملاك لم يهبط فى بابل كما قال ديرنمات ، ولا بابل هى التى هبطت كما يقول أنيس منصور وانما الذى هبط هو المسرح !

وفى ضـــوء هذا ، يمكن القول ، أن أهم ما نلاحظه على « **عبد الله القويرى** » أنه كاتب قادر على أن يتطور باستمرار ٠٠ فموهبته الأدبية تنمو ـ من خـــلال كتاباته ـ شـــيئا فشيئا ، وتنضج تدريجيا • فقد بدأ الكتابة وهو فى حال من التأثر الشديد بواقعه المعيشى ، ذلك الواقع الذى لم يكن فى مقدوره أن يفلت من قبضته ، أو يتخفف من عبئه الثقيل ، ومن ثم فهو يخبره خبرة الواعى الذى يدرك جميع تفصيلاته ، وأدق جزئياته ٠٠ وهو يبصره بعين قادرة على رصد حركته الظاهرة ولكنه لا يسعى الى استبطانه ، أو الغوص فى أعماقه ٠٠ انه يستخدم قوة ابصاره فى معرفة ما يدور فى عالمه من أشياء ، دون أن يســـتلهم بصيرته فى الكشـــف عن وجه جديد من وجوه الحياة ، فلا غرابة أن نرى عملية التعبير هنا ، تنحصر فى تجريد هذا الواقع فى شكل مدركات ذهنية ، وحقائق عارية وأفكار مجردة •

ذلك ما يمكن أن نلمسه بوضوح فى أغلب قصص عبد الله القويرى فى مرحلته الأولى ٠٠ خصوصا فى مجموعته المسماة : «**العيد فى الأرض**» فنرى كاتبنا يقوم بتشكيل مادته الفنية فى ضوء رؤيته الخارجية ، وتصوراته القريبة المباشرة التى لا تتجاوز حدود السطح ٠٠ ففى قصة « العيد فى الأرض » نلاحظ أن بطلهـــا «**عيسى**» وهو بائع حلوى ، يمثل أمامنا فى صورته الخارجية ، فتراه يجوب الشوارع وقت الظهيرة ، سعيا وراء رزقه ، لكن أحدا من الأطفال لا يعبأ به ٠٠ فاليوم عيد ، والأطفال لديهم من صنوف الحلوى ما يغنيهم عنه ، أحس بأنه موضع زهد الجميع ، وأن العالم قد فرض عليه العزلة ، والحرمان ٠٠ فقد كان يتمنى لو يحتفل بالعيد مثل غيره من الناس ، ولم يخفف من أحزانه الا صديقه « سالم » الذى التقى به ، واصطحبه الى بيته ، حيث رحبت بهما أمه ، وأعدت لهما وجبة من الطعام • قصة لا تخلو من المضمون الانسانى ، لكنها صيغت فى أســـلوب اخبـــارى تقريرى باعد بينها وبين الاحكام الفنى المنشود •

ويحاول الكاتب فى قصة « **قرار الحفرة** » أن يعبر عن أزمة تعانيها فتـــاة ، بســـبب صرامة التقاليد ٠٠ فهو يخبرنا هنا ـ دون أن يومئ الينا ـ بأن الفتـــاة حين تنضج أنوثتها فى المجتمع المغلق ، فلا بد أن تتحجب ، فلا يجوز أن تنظر حتى الى الشخص الذى جاء ليخطبها • ولكن هذه الفتاة جاءها أحد الشبان ليخطبها فأصرت على أن تحطم ذلك الحجاب الذى يحول دون رؤيتها له ، فتعمدت أن تفتح باب الحجرة لكى ترى الشاب ، متظاهرة بأن ذلك قد حدث سهوا ، وبدون قصد ٠٠ لكنها لم تنج من العقاب ، فقد اندفعت أمهـــا نحوها ، وانهالت عليها ضربا ، وصفعا ٠٠ لقد أيقنت على أثر تلك الحادثة ، أن الزواج لن يحررها من هذا الأسر ، فسوف تنتقل من حفرة الى حفرة ، واضح أن القصة تعالج مشكلة من مشـــكلات المجتمع ، والعرض فيهـــا يقـــوم على السرد ، والوصف ، والتقرير ٠٠ وكان أولى بالمؤلف أن يشكل مادته تشكيلا رمزيا ، يوحى بذلك التأزم الذى تعانيه البطلة ، لكنه أبى الا أن يقدم قصته فى سياق خبرى يخلو من التركيب والتشـــكيل ، كذلك يمكن أن تصدق هذه الملاحظة على قصـــة « **البنت كبرت** » ٠٠ فهى تعبر عن نفس المشكلة التى شغلت تفكير الكاتب فى بدء عهده بالكتابة ، فالقصة تنقل الينا موقف تلك الفتاة التى تتمزق بين قوتين متعارضتين : قوة الطبيعة التى تدفعها الى الانطلاق وتحطيم الحواجز ، وقوة الكبت والكبح التى تفرض عليها الانكماش ، والانزواء والتقوقع ، حتى تتمنى أن تفقد أنوثتها ، ونضرتها لكى تعود الى حياة الطفولة ، والمرح ، واللهو ، حيث لا رقيب ، ولا حسيب ٠٠ ولكن هيهات فلا بد لها الآن أن تنصـــاع لأمر أبيهـــا بعد أن سمعته يقول بأن ابنته قد كبرت ، وأنه ينبغى أن يفرض عليها الحجاب •

على أن أسلوب عبد الله القويرى لم يقف عند حدود التســـجيل الحرفى لمجرى الواقع ، وانما رأيناه يتخطى ذلك فى بعض قصص « **العيد فى الأرض** » ففى قصة « **باب الجنة** » ، نجد رؤيته تتحول من الخارج الى الداخل اذ يقـــوم بتكثيف حالة شعورية يعانيها طفل أثناء موت أبيه ، فهو لا يفقه حقيقة الموت ، ومع هذا ، استطاع الكاتب أن يوحى الينا بادراكه تلك الحقيقـــة من خلال الموقف ، فقد ساوره الشك ، والقلق منذ اللحظة التى منع فيها من الاقتراب من حجرة أبيه ٠٠ ودفعه الفضـــول الى الاندفاع نحو الحجرة التى أغلق بابها ، فأمسك به عمه ، وراح يهدئ من روعه قائلا بأن أباه مريض ، وانه يحتاج الى الراحة ٠٠ لكن الطفل لم يصدقه ، خصوصا وأنه قد سمع هرجا فى البيت لم يألفه من قبل ، وتملص من قبضة عمه ، وهرع نحو الحجرة ، وما كاد يقترب من البـــاب حتى انفجر صراخ وعويل حاد ٠٠ وسرعان ما أدرك أن أباه قد اختفى عن عالمه وأنه قد صار وحيدا ٠٠ كذلك نجد الكاتب فى قصـــة « **عطينى قرش** » يحاول أن يصور ما يعتمل فى أعماق طفل من أحاسيس

متناقضـــــة كادت تدفعه الى التمرد على أبيه ، والهرب من البيت ٠٠ وهو لا يعرف سببا يجعله يتصرف على هذا النحو الغريب ، فقد كان أبوه يلبى كل طلباته ، فلماذا يرفض اعطاءه قرشـــا الآن ؟ وحينما يتجه الى أمه لكى تحقق رغبته ، يسمع أباه وهو يقهقه قائلا بأن عليه أن يأخذ القرش من أمه ٠ فى تلك اللحظة زال عنه ظنه السيء وأحس بفرحة غامرة ٠

قطعة من الخبز

ويخطو عبد الله القويرى ، فى مجمـــوعته الثـانية « **قطعة من الخبز** » ، خطوة تمثـل نقلة جديدة عنده فى بناء ، وتشكيل القصة القصيرة ٠٠ ان قصصه هنا قادرة على أن تمنحنا من المعطيات الفنية ، والانسانية ما يزيد عالمه تميزا ٠

فمما يحدد ملامح عالمه ، تصوره أننا عرضة دائما لانتشال الأشياء العزيزة علينـــا ، الأثيرة لدينا ، فهى تضيع منا فجأة ، ودون سابق انذار، وكأن القدر مسلط علينا ، واقف لنا بالمرصاد ، وكأن الحياة كابوس مزعج ، نســـعى جاهدين للخلاص منه ، ومع هذا ، فمأساة البطل هنـا لا تفقده ايمانه بالحياة ، فرغم المحنة التى يعانيها، نراه يواصل السير على الدرب ٠٠ ولعل الكاتب يوحى من وراء ذلك ، بأن الحيـــاة انما هى أمر مفروض علينا ، فحتم علينا أن نحيا ، وأن نتشبث بالأمل ، رغم أننا نعى تماما أن هذا الأمل انما هو حلم ضائع ، وشيء يشبه الوهم ٠٠ ولذلك لا تؤدى المعاناة هنا الى انحراف الأبطال ، أو تمردهم ، أو ثأرهم لأنفسهم ، وانما نراهم دائما يتفوقون على ما يعانون من شظف ، وتعاسة ، وألم ٠

فى قصـــة « **اعتراف** » ، نجد امرأة مكلومة تفتح قلبها لضيف غريب أراد أن يقطن فى بيتها، فتطمئن اليه ، وتحكى له عن مأساتهـــا ، فهى تعيش وحيدة ، بعد أن فجعت فى ابنتها التى كانت تعمل مضيفة ، واحترقت بها الطائرة ٠ وفى قصة « **ابتسامة لن تموت أبدا** » وهى ضمن مجموعة « **قطعة من الخبز** » نجد ذلك الأب الفقير الذى يتمزق حزنا ، وألما على فراق ابنته «**كريمة**» فقد فارقت الحياة بعد أن عجز عن أن يوفر لها الدواء الذى لا يتجاوز ثمنه جنيها واحدا ٠٠ وبينما يحكى محنته لصـــديق له فى الحديقة ، يقطع حديثه فجأة ، ويحتضن طفلة أقبلت نحوه ، وقد علت وجهها ابتسامة مشرقة ، تشبه ابتسامة ابنته ٠٠ لقد راح يداعبها على مرأى من والدها ، معزيا نفسه بأن هذه الابتسامة ، لن تموت أبدا ٠ وفى قصة «**وجوه خلف الشباك**» نجد ذلك الموظف الصراف المتأزم الذى ضاق بعمله ، وبالناس ، ومع هذا، ففى اللحظة التى يبلغ فيها قمة يأسه وتبرمه من كل شيء ، لا يفقد انسانيته ، فحين رأى تلك المرأة العجوز التى جاءت لتصرف معاش ابنها ، أخذ يخفف عنها مصـــــابها ويشـــملها بالود والاهتمام .. وفى قصة ((**أحلام فى الكأس**)) تجد فتاة الليل ترنو ببصرها الى الكأس وكأنها تتملى منه أحلامها الضائعة ، فقد كانت تتمنى أن يكون لها بيت ، وزوج ، وأبناء ، الأمر الذى جعلهـــا تثوب الى رشدها ، فتحس بالامتعـــــــاض ، والاشمئزاز من الجليس الذى يشاركها الشراب، فتلقى بالكأس فى وجهه ، وتندفع نحـو البـاب ، لتخرج من الكباريه ، وقد أصرت على ألا تعود اليه ثانية فبذلك يمكن أن تسترد آدميتها وأن تنتمى الى حياة نظيفة ، شريفة .

ومن الأحاسيس الدرامية التى يثيرها الكاتب فى ثنايا قصص كتاب « **قطعة من الخبز** » ، ذلك الاحساس المدمر الذى يتولد نتيجة الصراع بين نقيضين ، ففى قصة « **قطعة من الخبز** » ، نلاحظ أن البطل يعانى من التوزع بين الرغبة فى الاقبال على الحياة ، والانغماس فى ملذاتها الحسية من ناحية ، وبين الرغبة فى حياة الرهبنة من أجل القراءة والكتابة من ناحية أخرى ٠ ان رائحة شواء اللحم تداعب أنفه ، وتثير فى نفسه لذة الطعام ، ورائحة الخلود تملأ نفسه ، وتدفعه الى المثابرة من أجل تسجيل خواطره على الورق ٠ ويزداد الصراع بين الرغبتين المتعارضتين ، فيزداد البطل تعثرا فى الكتابة حتى ينتهى به الأمر الى الاجهاش بالبكاء ٠ وفى قصة « القصعة » ، نجد البطل يحس بتلك الرغبة التى كانت كامنة فى نفسه ، والتى أثارها سؤال عن سبب احجامه عن الزواج لم يجب عليه٠٠ انه يعرف لحياة العزوبة فوائدها، ومضارها ، كما أنه يدرك فى نفس الوقت ، أن للزواج محاسنه ، ومساوئه ، ومن ثم فهو يقف متأرجحا مترددا بين هاتين الرغبتين المتنافرتين ، حتى صار الاختيار بينهما ضربا من المحال ٠

« الفرصة والقناص »

ويجمع عبد الله القويرى فى كتابه الثالث « الفرصة والقناص » بين شخوص ايجابية ، قادرة على اقتحام الحياة متحدية كل العوائق والسدود التى قد تقف فى طريقها ، وبين شخوص ترفض الواقع ، وتؤثر العيش فى عالم من التهويم والخيال ، ومن أمثلة النوع الأول قصة « **الفرصة والقناص** » ، وقصة « **كيس الدقيق** » •

ومن أمثلة النوع الثانى قصة «**مات غريبا**» ، وقصة المستنقع •

« الزيت والتمر »

أما حين ننتقل الى المجموعة الرابعة ، وهى « الزيت والتمر » ، فنحن نلمس أبعادا جديدة فى مجال رؤيته الفنية ، فهو يحاول التركيز على صدى الأشياء فى أعماق البطل ، فالبطل ليس فاعلا لفعل قد وقع فى الخارج ، وانما هو تكثيف لردود الفعل ، وتجسيم للحالات الشعورية ، والمؤثرات التى تعبر عما يجرى فى حياتنا الواقعة •

ففى قصة «**الزيت والتمر**» يحاول الكاتب ، أن يبرز احساسنا بالمفارقة عن طريق الصراع بين حياة المدينة ، وحياة الريف •• شقيقان يتنازعان على الميراث •• أحدهما يريد أن يبيع نصيبه من الأرض لكى ينزح الى المدينة ، ويعمل بها حيث الاستقرار والأمن ، أما الآخر فيراعى العرف والتقاليد •• ذلك لأن فى القرية حياتهم ، وكفاحهم ، ومصيرهم ، وتصدم الأم حين تعلم ان ابنها يريد فراقهم فتبكى فى صمت ، لأنها تكره المدينة ، فالحياة فى المدينة حياة بلا قلب ، حتى الضوء ، يبدو هناك باردا •• انه يشبه ضوء القمر الباهت ، أما الحياة فى الريف ففيها وهج الشمس الذى يلفح الوجوه •• وفيها الفطرة والبراءة والعفوية •• ومن هنا كان غضب الشقيق الآخر الذى يتشبث بالحياة البسيطة الوادعة ، النابضة بالحب والتآخى والتضحية • ويعالج الكاتب نفس الموضوع فى قصة « **لحظات من الغربة** » ، فالبطل شخص ريفى ، أراد أن يزور ابن عمه الذى يقطن فى المدينة ، فما أن وصل اليها ، حتى أحس بالغربة ، والضياع ، اذ ضل الطريق ، وفقد رؤيته ولم ينقذه من تلك الدوامة التى يدور فيها، الا أحد أقاربه الذى كان ترحيبه به فاترا ، فقد قاده الى بيت ابن عمه وهو فى حال من التراخى ، وكان ذلك الشخص يرمز الى روح المدينة الباردة التى لا تعرف حرارة العاطفه او كرم الريف الأصيل •

ومن التصورات التى يضيفها ، عبد الله القويرى ، فى تنايا كتاب « الزيت والتمر » ، ذلك التصور الذى مؤداه ان الانسان لا يستطيع ان يعيش وحيدا غريبا فى هذا العالم ، ومن ثم فلا بد ان يناضل ضد وحدته ، وغربته ، وضياعه ، لا بد أن يلوذ بشىء يؤنسه ، ويملأ عليه حياته ، فاذا لم يجد ، فعليه أن يعود الى ذكرياته ليستعين بها على انعاش نفسه • هنا يعود البطل بذهنه الى الماضى منقبا فى جوفه عن تلك الصور . والاشخاص والاحداث التى صارت أثرا بعد عين •• وبذلك يمكنه ان يعيد خلق حياته من جديد ، وان يزيدها ثراء ، وامتلاء •

وفى هذا الكتاب ، نجد أن عبد الله القويرى، يكاد يتفرد برؤيته الفذة النافذة فى عالم الطفوله •• فهو يقابل بين عالم الواقع الذى يفيض زيف . وكرها ، ومرارة ، وبين عالم الطفوله الذى يتميز بالبراءة والسذاجة ، والتلقائية •• ففى قصه « **تلبى الصغير** » ، وهى ضمن مجموعه « الزيت والتمر »، نجد عالمين مختلفين ، عالما تسوده الحرب، والغارات الجوية ، والدمار ، وأب مستبد يفرض على أسرته الطاعة العمياء ، وعالم ذلك الطفل الذى يحتضن كلبه الصغير ، ويخشى عليه الخروج وقت الغارات ، لكن أباه كان دائما يزجره ، فهو لا يطيق اقتراب الكلب من ملابسه حتى لا يدنسه. وكان الطفل يعانى كثيرا من سوء معامله والديه لكلبه الصغير الذى ليس له أحد سواه •• فهو يتعاطف وهذا الكائن الضعيف الذى يزهد فيه الجميع ، وكم كان يؤسيه أن يجد شقيقه الأكبر يشاركه هذا التعاطف • وفى احدى الغارات الليلية حيث كان البرد قارسا لمح الأب ابنه وهو يعانق الكلب ، محاولا أن يهدىء من روعه ، فقد كانت أصوات الانفجارات تدوى خارج البيت ، فما كان منه الا أن صرخ فى وجهه ، منذرا بعقابه اذا لم يطرد الكلب فورا الى الخارج • وانصاع الطفل لأمر أبيه مكرها • وما أن انتهت الغارة حتى هرع الى كلبه ليطمئن على سلامته وسرعان ما صدم حين رآه ميتا •• وفى قصة « **الشى**

الأصفر » ، يجسم الكاتب المقابلة بين احساسين متناقضين ، يعانيهما « البطل » . هنا طفل كان دائما يداخله احساس الفرح والبهجة بمقدم أبيه بعد غيابه الطويل .. ففي كل مرة يعود فيها الى البيت ، يندفع نحوه ، فيحمله الى صدره ويمطره بالقبلات ويمنحه ما يشتهى من حلوى وفاكهة ، لكنه يراه هذه المرة فى حالة غريبة لم يكن يتوقعها .. فهو يعرض عنه موليا وجهه الى حجرته ، وقد زادت دهشته حين رأى أمه تهرع نحو أبيه وتغلق الباب خلفها . ويحس الطفل بالحيرة والذهول ، فهو لم يألف هذا التصرف الشاذ الذى بدر من والديه ، ولم يجد حيلة أمامه سوى البكاء والصراخ والضرب بشدة على الباب المغلق . وتفتح أمه الباب ، وتحاول أن تصرفه الى اللهو فى الخارج ، لكنه لا يجد أحدا فى الطريق، فقد كان الظلام كثيفا ، والبرد قارسا ، الأمر الذى جعله يفرط فى البكاء والصراخ ، فقد أصر على أن يرى أباه ، وأخيرا سمح له أبوه بالدخول اليه .. لقد جلس صامتا ، على مقربة منه . كان عاجزا عن ادراك اى شيء يجرى أمامه ، فقد رأى أباه طريح الفراش ، يتأوه من شدة الألم ، كان يتمتم بالشكر لله ، فقد كاد أن يقتل فى تلك الليلة . ولمح الطفل آثار جرح غائر فى صدره ، وساقه ، ولمح أيضا تلك الصرة الثقيلة ، المليئة بقطع معدنية صفراء اللون .. ولم يستطع أن يفطن الى أن أباه قد ارتكب جريمة يستحق عليها العقاب والقصاص .

ملاحظات

وبعد ، فقد بقى لنا أن نقول كلمة أخيرة وهى أن عبد الله القويرى ، كان يستخدم فى بادىء الأمر – أسلوبا يتسم بالآلية ، والمباشرة ، وتعبر قصصه الأولى عن ذلك أصدق تعبير .. ان الكاتب فى تلك القصص يغترف من الواقع اغترافا ، وينقله الينا فى سياق خبرى ، دون أن ينتقى بعض عناصره المؤثرة ، ويعمل على تشكيلها تشكيلا رمزيا ، موحيا ، وكأنه بذلك قد أراد أن يتوخى الصدق فى كتاباته ، لكن هناك فرق بين الصدق فى الواقع ، والصدق فى الفن .

ومن الهنات التى نأخذها على كاتبنا أيضا فى مجموعة « العيد فى الأرض » اقحامه بعض الكلمات الأفرنجية الدخيلة على اللغة العربية مثل كلمة (الجاردينا) فى قصة « **أحزان صغيرة** » ، كذلك نأخذ على الكاتب أنه يكرر بعض الكلمات المجردة مثل كلمة **الوجود** ، التى يستخدمها بكثرة فى قصة **« لم يولد »** .

ومما يمكن أن يؤخذ أيضا على الكاتب ، أنه يستخدم فى حوار كثير من قصصه ، العامية الليبية ، وهى غريبة على القارىء العربى غير الليبى .

ثم نلاحظ فى مجموعة « العيد فى الأرض » تكرار الكاتب الاسم « **سالم** » فى أكثر من قصة .. فنرى بطل قصة « العيد فى الأرض » اسمه « **سالم** » ، وفى قصة « عطيني قرش » نجد الطفل يطلق عليه اسم « **سالم** » ، كذلك نجد الفتاة فى قصة « مسارب بين الصخور » تسمى باسم « **سالمة** » .. والحق أننى لا أدرى هل يعنى الكاتب بتكرار تلك التسمية شيئا بعينه أو لأنه اسم من الأسماء الشائعة الشهيرة فى ليبيا وأخيرا نلاحظ فى مجموعة « قطعة من الخبز » شيئين : الأول ، أن الشكل فى قصة « قطعة من الخبز » مخلخل ، فلم يحاول الكاتب فيها أن يضفى على المادة المشتتة وحدة شعورية ، تربط بين جميع العناصر ، وتجعلها تنتظم فى شكل مكتمل .. والآخر ، غلبة الشخصيات ذات الطبيعة الثابتة ، وان كان قد استطاع أن يتخلص من هذا فى قصصه التالية . ففى قصة « الخاتم » مثلا ، نجد الأب نمطا للبخل والقسوة والأنانية، فهو لايهمه سوى جمع المال ، حتى ليحرم ابنه وزوجته من كل شيء ، رغم الكنوز المكدسة التى يملكها .. ولقد دفعه الجشع ذات يوم الى انتزاع خاتم ذهبى من اصبع ابنه ، كانت أمه قد أهدته اليه . كذلك نجد فى قصة « صراع » نمطين متناقضين من الشخصيات ، أحدهما يميل الى التشاؤم ، والآخر يغلب عليه التفاؤل .. فالكاتب يوزع مادته فى ضوء خطين متوازيين لا يلتقيان .

ومهما يكن من أمر ، فان موهبة « عبد الله القويرى » قادرة على أن تطور نفسها باستمرار فهو فى كل كتاب جديد يجود فى الأسلوب ، والصياغة ، فهو يحرص على أن يتفادى الهنات التى عرضنا لها .



حبيبتي تسألني

بدر توفيق

أعبر كالليل ، من القرى الى القرى ،
أعبر كالنهار من مدينة الى مدينة ،
أعبر كالصيف من الحقول للحقول ،
أعبر كالربيع فى الشوارع الدافئة المسكونة •
أنا اخضرار الشجر الذابل فى الخريف ،
ضمادة الجرح ، وراحة النزيف •
صوتك يا حبيبتى يأتى الى فى أواخر الليال ،
نورا سماوى الحفيف ،
يحملنى عبر انفرادى ، وتوحدى المخيف ،
فأستجيب للشعاع ، استجيب للظلال ،
لعل فى أواخر الليل العنيف ،
تحبل بى قيثارة الألم ،
أنمو على أوتارها حرفا فحرفا ، نغما بعد نغم •
حبيبتى تسألنى ، تسألنى والألم القتال ،
ريح عليلة تهب من جراحات الوطن •
قلت الهوينى يا حبيبتى ، ففى مواجع الزمن ،
بقية تثبت القلوب فى هول المحن
قالت تعال ، نرحل الليلة فى الخيال ،
لعل ريح الحب تغفر الشجن •
قلت دعى فوادح الأثقال ،
تجثم فوق القلب ردحا فادح الثمن •
قالت ألا ترى هنا فى مدخل البدن ،
سحابة راكدة تسد حلقى ،
فتحجب الشمس عن الأعماق ؟
أواه يا مصاحبى من ألم الأحداق ،
حين يصير الكون جامدا وفاقدا ،
وليس غير كتلة من الدم المراق ،
تجمدت ، فأنبتت صخرا زجاجى الشراك
أرحل فى قسوته لعلنى أكره ان اراك !
فلا أرى سواك ، لا أرى سواك !
حبيبتى تبكى ، وأنا أبكى ، والعالم لا يبكى مانبكى •



قصة قصيرة جدًا

اللحظات القلقة

مي مظفر



انزلق القلم من بين أصابعها ، وراح يرتطم بالمنضدة فينفذ صوت ارتطامه الى ضجيج نفسها كقرع الطبل قويا محذرا · وتستيقظ من سباتها ، تلتفت يمنة ويسرة ، تستدر الجواب من حولها فلعل أحدا ما قد تنبه لانفتاح عينيها المغلقتين ، أو هطول شفتيها ، أو اندحار وجهها المصلوب فى هوة البحث عن ذلك الغريب ·· والذى كتب على بابه الخشبية المتآكلة كلمة مستهلكة ، عتيقة فى استعمالها ، جديدة فى نطقها ··· حين تنطق ···

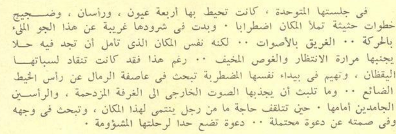
« لماذا »

ما الذها فى ثغر الأطفال

وكلنا أطفال حين نلفظها ، وان لم تكن غير بادية الروعة كما تبدو على وجوههم السمحة الطيبة ، وهى تتلقف صدى وقعها من العملاق الانسان الأسطورى حامل مفتاح كل الغاز عالمهم الصغير المتنامى ·

« العملاق الأسطورى ، حين نكبر يصبح كامنا فى ذاتنا المتخفية وما علينا الا أن نمسك بتلابيب الخيط الرفيع ونهبط اليه ، ان أردنا حلا للغز ٠

لقد أدركت ، فى غيبوبتها ان عليها أن تبحث وتبحث ٠ والهوة عميقة متشعبة الدروب قاتمة الخطى ٠٠٠



فى جلستها المتوحدة ، كانت تحيط بها أربعة عيون ، ورأسان ، وضجيج خطوات حثيثة تملأ المكان اضطرابا ٠ وبدت فى شرودها غريبة عن هذا الجو الملىء بالحركة ٠٠ الغريق بالأصوات ٠٠ لكنه نفس المكان الذى تأمل أن تجد فيه حلا يجنبها مرارة الانتظار والغوص المخيف ٠٠ رغم هذا فقد كانت تنقاد لسباتها اليقظان ، وتهيم فى بيداء نفسها المضطربة تبحث فى عاصفة الرمال عن رأس الخيط الضائع ٠٠ وما تلبث أن يجذبها الصوت الخارجى الى الغرفة المزدحمة ، والرأسين الجامدين أمامها ٠ حين تتلقف حاجة ما من رجل ينتمى لهذا المكان ، وتبحث فى وجهه وفى صمته عن دعوة محتملة ٠٠ دعوة تضع حدا لرحلتها المشؤومة ٠

ويقذف بالشىء أمامها ، ويبرح المكان دون أن ينطق وجهه القبيح بالدعوة المرتعبة ؟؟ ٠٠ كان ذلك الوجه هو كل ما تنتظره من اجساد تطأ هذا المكان ، والغريب انها اليوم وفى هذه اللحظة بالذات لم تعد تراه ممسوخا بالشكل الذى تعودته ، فعيناه المحسورتان بضيق ميت ، وحاجباه الكثان ، وجبينه المصدى ، وثغره الأبله ، أخذت تجد فيها كل معالم البشاشة والنور ٠ كانت تنظر الى تعابير وجهه المتراخية بكسل بليد وكأنها تحمل كلمات وردية الصدى ، دافئة الرنين ، وان كان فمه يقذف قطعا من أحجار صلدة ٠ فحين تتقدم نحوها خطواته القصيرة تحس باضطراب عميق ، وتتسمر نحوه عيناها فى تطلع شائق ، وكل لحظة تمر تقرأ فى عينيه عزما أكيدا على صدق حدسها الكاذب :

« لا ـ لقد صممت ٠٠ لن أراه »

لحظات الاستسلام اليائس تلك ، لم تكن تستغرق أكثر مما تستغرقه الأحلام من وقت خلال ساعات النوم الطويلة ٠ وتستبدل وضعها بآخر مناقض له من كافة الأوجه ٠

وفجأة نهضت من مكانها الضيق المندس فى زاوية الغرفة ، وقطعت الطريق الصغير الضيق ، وهى تدفع خطواتها من بين الزحمة التى تحط على جو الغرفة القاتم ٠ فكانت خطواتها مترددة منفعلة وهى فى هذا المكان المختنق ، لا يمكنها الا أن تظهر على هذا النحو ٠ فانطلقت نحو الخارج ، كانت تتصيد لقاء صدفة ٠ متى يبدو من بين شقوق الباب الموصدة أمامها ؟أو ربما تتلاقى الخطوات من قبيل الصدفة المقصودة من قبلها ٠٠ وربما من قبله أيضا ٠٠ ربما ينزع عنه قناع الغضب الصامت، ويأتى اليها يزرع اشتياقه فى عينيها الجائعتين الفارغتين المتطلعتين بدون انقطاع٠

« ربما » ، انها أمل ، صحراء ، غابة زيتون ، قمة جبل ،دفقة حزن ٠

ثم تذهب بعيدا ٠٠ تزور صديقة ما ، تحدثها عن الموضة وعن آخر خبر يغزو المدينة ٠٠ أحاديث لا تجد فى نفسها أى صدى ، ففى عمقها ماسة تشع كلما انفتح ثغرها بحديث أو بآخر ٠٠ ماسة تنتظر أن تمتد اليها يد الغواص تخرجها من مخبئها الدفين وتهتف :

« **لماذا** »

« لماذا يحزن ٠٠ ولماذا أحزن ٠٠ ولماذا ، حين نكون أقرب الى بعضنا من ظلنا نضيع ونفقد فى الفراغ الصغير الذى يفصل بيننا ٠ هذه المشاعر الصغيرة الدقيقة ٠٠ هذه الانفعالات الجامدة الصماء كيف يمكنها أن تقتل فى بعض لحظة عنف لحظات غنية معطاء ٠٠ كيف يمكنها أن تزرع الغربة الشائكة فى طريق تشرئب فيه أعناق القرنفل نحو الغيوم » ٠

« لماذا ٠٠ يصبح الانسان ، ذلك الصديق الطيب الوديع ، فى لحظة من لحظات التيه الأعمى ، جبلا من ثلج يعض على الاصابع المدودة بلهيبه اللاسع فتذوى عند أقدامه كل منافذ السعير وتدفن تحت أكوامه الليلية كل مسارب النور ٠ ويستحيل الصديق الى كتلة صماء مغلقة ترتطم بوجهها اختلاجات النفس الثرية فتتعثر أجزاؤها الكليمة فوق الأرض النحاسية » ٠

عادت مسرعة نحو كرسيها ، ركنت اليه وتدلت قدماها حيث راحت تضرب الارض بقسوة واصرار ٠٠ لا لن تستسلم انها غير مخطئة لقد كانت تبحث فى نفسه عن الوداعة ، عن الألفة ، وكان بالنسبة لها العملاق الاسطورى الذى يشبع كلمة الاستفهام على ثغور الاطفال ٠ ولكن بدلا من أن يدلى اليها بمفتاح اللغز ثار واستنكر واتهمها بالجهل ــ وهتفت :

« ربما أكون جاهلة ، ولعلنى فعــلا جاهلة لأننى نطقت بها ولكنى أريد منه جوابا للغز من الالغاز التى تملأ عالمى الصغير المتنامى ٠

لست طفلة ٠٠٠٠

غير أنى امتلىء زهوا حين أقف منه موقف الاطفال ، وأشرب من عينيه أقــداح المعرفة ٠٠ ولربما يسعدنى أن أطرح بين يديه ظلمات نفسى الساذجة ودروبهــا الرملية الغائرة ٠

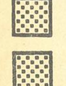
كان ذلك يملؤها احساسا بالقرب والألفة ٠٠ كانت تحس أن نفسها ٠٠ ذلك البستان المهمل ٠٠ اذا ما نسق أطرافه بيديه الحانيتين وروى أصالة بزيت عينيه انما سيهبها حياة ممزوجة بتوتبه اللاهث ، وسيربطهما عصب الحياة الواحد ٠

وسرعان ما يتهاوى الصرح ، تأتى ريح شمالية تحمل الصقيع الى أرجائهمـا وتضرب سطح البستان وتغزو الفوضى أركانه فيمسى يابسا تصفر فيه الريح صفيرا حادا يشبه ضحكات الجن حينما تنطلق من سجنهاالابدى ، وتمتلىء نفسها بالضجيج العابث ٠

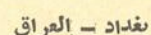
وأحست بضباب كثيف يملأ عينيها ٠٠ فقد أزفت الساعة فبعد لحظات سترحل عنه دون أن يبعث اليها بالدعوة ٠٠

وقفزت مرة أخرى من فوق كرسيها ، أخذت تروح وتجىء بعصبية شــديدة لعل صدفة أخرى حقيقية تدفع به نحوها ٠ فاندفعت وبنفسها الـ « ربما » برنينها المضىء وحزنها القاتم ٠

وكان ان التقت به فى لحظة ٠ مرق من أمامها قوى الخطى ، سريعا أدار نحوها وجهه فكان يحمل كل عطفريح الجنوب ودفئها الوديع ، كان فى عينيه ألفاعتذار، كان فيهما الشوق واللهفة ٠٠ كان عناقهما لرؤيتها عناق أحبة اختلفا على أن يتصافيا عناقموجة البحر بأذرعها الغزيرة لصخرة غريبة التكوين ملقاة باهمال الهى فىوسط اللجة الخضراء ٠



لكنها اضطربت ، وبدلا من أن تمد له يدها تبادره بالسلام ، اندفعت ثانية نحو مكانها ٠٠ وانزرعت فى الركن المنسى ثم أخفت وجهها بيديها وانتحبت ٠



بغداد ــ العراق

كتاب جديد

المطاردون

وغربة الإنسان المعاصر

محمد محمود عبد الرازق

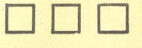
> ■ إن الفنان الذى يحمل العالم بين جنبيه يشارك مشاركة فعالة فى الحركة الشاملة للكون وتاريخه وهذه المشاركة تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون ومساهماً فى حركته.
>
> روجيه جارودى

حينما كانت الأحذية النـازية تدنس أرض فرنسا ، وبيتان العجوز يقف على رأس حكومة فيشى الخائنة ، والفتيات الصغيرات يبعن أعراضهن مقابل كسرة من الخبز أو شريحـة من الزبد أو قطعة من السكر ، نشر البير كامى قصة «الغريب» ونحن لا يهمنا معنى مسيرة « ميرسول » الكاملة : هذه الروح الرقيقة الخجولة المجاملة ، التى أرهقها الملل ، وأضناها الضياع ، وأضاعها العبث ،رغم محاولاتها المتعددة لاقتناص اللحظات السـعيدة العابرة • ما يهمنا هنا ـ على وجه الخصوص ـ هو سيطرة المؤسسات التى ابتدعها الانسـان لحمايته على مقدراته حتى غدت سجنه لابيته • الهوة العميقة الرهيبة التى تفصل بين الضحية المطالبة باثبات براءتها ، وجزارها الذى يرتدى مسـوح الرهبان ويمسك الميزان •

لقد ارتكب ميرسول جريمة قتل •• هذا حق وعقوبة جريمة القتل فى قانون هذه المؤسسات التى افترضت علم الكافة به ، واتفاقهم على قبوله والرضوخ له ، هى الاعدام •• هـذا حق آخر •

أما الذى ليس بحق فالمسافة الشاسعة التى تفصل بين انسان ارتكب فعلا ما تواضعنا عـلى تجريمه ، وفهم مصدرى الاحكام لظروف وبواعث ارتكاب الجرم •

الذى ليس بحق أن تتكاتف نظم هذه المؤسسات وتتفق على ادانتك لغير أسباب ارتكاب الجرم كذكائك



أو الحادث أو مصاحبتك لقواد • وتصويرها لكل هذه الامور بالصورة التي يمنطقها لها شكها المفترض فيك ، وبعدها النائي عنك • أن تتوقف حياتك على بلاغه المدعي العام أو اخفاق ممثل الدفاع عن اللحاق بقافلةمنتحي الاحكام • أن تتحول قضيتك الخاصة في أيدي قضاتك الى مادة تبحث بعيدا عنك ، عليهم الانتهاء منها على وجه السرعة ليتفرغوا الى ما هو أهم • أن تتدخل في عدالة الانسان مهما حسنت نيته عوامل جوية وصحية ونفسية واجتماعية تملي عليه الحكم •

ان الباعث الحقيقي لارتكاب ميرسول لجريمته

هو اصابته بضربة شمس : كانت أشعة الشمس تسقط في اتجاه رأسي على الرمال فتمدها ببريق لا يكاد يحتمل تتصاعد منه حرارة تحيل التنفس الى أمر مجهد للغاية ، والبحر يلهث بأمواجه الصغيرة في أنفاس مكتومة • نصف نائم كان يسير ، والرمل يبدو لعينيه كمرجل أحمر يغلي ، والحرارة تتكيء عليه لاعتراض طريقه الى النبع الظليل • عند وصوله اليه فوجيء بالشاب الذي جرح صديقه بمديته منذ لحظات • ربما بسبب الظلال كان يبدو وجه الشاب كما لو كان يضحك انتقل لهيب الشمس الى وجنتي ميرسول وتجمعت قطرات العرق عند أهداب عينيه • سحب الشاب مديته من غير أن ينهض ولوح له بها في الشمس انفجر الضوء على الصلب الذي بدا كسلاح طويل براق خيل له أنه أصابه في جبهته • سال العرق دفعة واحدة على جفونه وغطاها بستار دافيء كثيف • فقدت عيناه الرؤيا خلف ستار من الملح والدموع • لم يعد يحس : لا بدقات الشمس على جبهته ولا بالسيف البازغ من السكين المسلط أمام وجهه • كان هذا السيف الحارق يأكل أهدابه ويفقأ عينيه وكل شيء أمامه يترنح • نفث البحر كتلة من الهواء سميكة وحارة • بدا كما لو كانت السماء قد فتحت بكل طولها وعرضها لتمطر لهبا يؤثر على كيانه كله • تقلصت يده على المسدس واستجاب الزناد للضغط وبدأت المأساة • فهم أنه دمر توازن اليوم والسكون الرائع للبلاج الذي كان سعيدا به •

هل يصدق قضاته هذا السبب ! •• القاعة كلها تضج بالضحك • ويقضي القضاة باعدامه لأنه وضع أمه في ملجأ عجزة ، ولم يبك يوم وفاتها ، وذهب غداة ذلك اليوم الى البلاج ، وبدأ علاقة غير مشروعة مع فتاة اصطحبها لمشاهدة فيلم هزلي لفرنانديل ، وأنشأ علاقة أخرى مع قواد • وذلك بعد أن ألبسوا هذه الوقائع أردية ليست لها حاكها المدعي العام ذو الخيال الخصب بتصوره الخاص •

اذا ما انتقلنا الى قصة « القضية » لزهير الشايب فسوف نواجه بميرسول آخر ذي ملامح مصرية خالصة يدعى « يوسف » • ويذكرنا هذا الاسم بادعاء امرأة العزيز الذي أودع يوسف بسببه السجن ، لكن يوسف النبي وجد من ينبه قضاته الى قد القميص ، والفرق بين قده من دبر وقده من قبل • أما نبي هذا العصر الذي يحاكم دوما عن جرائم لم يرتكبها فلا عاصم له • وكلما حاول بكل طاقات البراءة فيه ايضاح الحقيقة أنكرها قضاته لأن في انكارها قضاء على مصالحهم • ان المحرك الاول لهم هو المصلحة الشخصية • وهذا ما يجعلهم يتهمون الابرياء ، وهم يعتقدون انهم قد وضعوا أيديهم على عتاة المجرمين • ان السلطة هنا تبحث عن عصابة تزييف النقود ، وهي في سعيها تزج بعديد من الابرياء في السجون وتجبرهم تحت وطأة الارهاب والتعذيب الجسماني والنفسي على الاعتراف بجريمة لم يقترفوها ، كل هذا لا للبحث عن الحقيقة ، وانما — كما تقول القصة — سعيا وراء المكافأة الكبيرة والترقية التي أسالت لعاب كل من اشتركوا في المطاردة من المخبرين الى الضباط • هذا هو العامل النفسي الذي يحركهم جميعا وان اعتقد بعضهم أنه يبحث عن الحقيقة • والحقيقة — من جهة أخرى — لاتعنيهم كثيرا ، فالمهم أن يتقنوا المؤامرة حتى تبدو كالحقيقة فيصدقها الناس •

ان دليل الاتهام الاول في نظر هؤلاء القضاة هو أنه أصر على اعطاء الجنيه الذي اكتشف زيفه فيما بعد للكمساري وادعائه بعدم وجود غيره معه رغم أنه يحمل قطعة من ذات العشرة قروش • ويبرر يوسف هذا المسلك باحتفاظه بها كتذكار « لأن عليها شعار مناسبة وطنية » • وكما كان ميرسول يشعر بما في موقفه من سخرية حينما

سألته المحكمة عن سبب ارتكاب الجريمة فخلط الكلمات قليلا وهو يقول : « ان هذا كان بسبب الشمس » • فان يوسف قد « شعر بسخف الرد ، ولكنه لم يجد منه مناصا » (ص١٤٧) •انه الحقيقة ••غير أن الحقيقة ليست دائما وسيلة الاقناع بطهارة الذيل ، وكما ضحكت القاعة من ميرسول ، فان الصول المحقق قابل يوسف بسخرية لاذعة : «ماذا تقول يا أخ ؟ » (١٤٧) فهل يتخلى نبى العصر الحديث عن الصدق ؟ •• ان يوسف وميرسول لم يتخليا عنه حتى فى أحلك المواقف •• حتى فى تلك اللحظات التى يكون الكذب أو التأمين على كذب الآخرين فيها أو جهلهم ، هو طوق النجاة الوحيد • فعندما ضاق المدعى العام بميرسول فتح درجا فى دولاب السجلات ، وأخرج منه صليبا من الفضة عليه صورة المسيح ، وأخذيلوح به تجاهه وهو يصيح : هل تعرف هذا ؟ •وعندما أجابه بالايجاب انتصب واقفا وقال له : هل تؤمن بالله ؟ وعندما جاءت الاجابة هذه المرة بالنفى استبد الغضب بالمدعى العام ، وفاخر بأن ايمانه بالله لا يتزعزع وأنه لو كان يشك فىذلك لأصبحت حياته بلا معنى ، ثم قال لميرسولمتعجبا هل تريد أن تصبح حياتى بلا معنى ؟ •• وكان من رأى ميرسول أن هذا شىء لا يهمه ، فما كان من المحقق الا أن وضع الصليب تحت عينيه وهو يصيح بطريقة غير معقولة : أما أنا فمسيحى وانى لأطلب من هذا أن يغفر لك خطاياك ، لماذا لا تستطيع ان تؤمن بأنه تعذب من أجلك؟ وكانت ميرسول حينما يريد التخلص من شخص يجد صعوبة فى الاصغاء اليه ، تظاهر بأنه يوافقه على ما يقول • لكن المحقق لدهشته أعلن انتصاره أرأيت ؟•• أرأيت ؟•• ألا يعنى هذا أنك تؤمن به وأنك ستفوض أمرك اليه ؟ لكنميرسول قال له : كلا •• مرة أخرى •• فتهاوى فوق مقعده •

ولقد وضع يوسف فى موقف مشابه ، ولكن بطريقة مصرية ، فالصول المحقق يستعمل اللكمات والصفعات لانتزاع الاعتراف • وعندما ينبهه يوسف الى هذه المعاملة السيئة يعاود الهجوم عليه وهو يزعق : « سيئة ؟ كنت تظن نفسك ذاهبا للسينما • الاقسام كلها هكذا ! (وعاد الى مكتبه بينما صوته يعلو مؤكدا) فى السند • فى الهند • كلها هكذا • جاجارين عندما ذهب الى القمر وجد الاقسام هناك هكذا • » وهنا اندفع يوسف يقول بعناد :

ـ جاجارين لم يذهب الى القمر • دار فقط حول الأرض

ـ يعنى أنا كذاب ؟

وهب واقفا من جديد ، وخطا نحوه خطوات غاضبة :

ـ جاجارين ذهب الى القمر • ذهب يا ولد • ذهب •

ـ لم يذهب •

ـ ذهب •

ـ لم يذهب •

ـ قلت لك ذهب • تكذبنى ؟

وانهال عليه ضربا ، ووجد المخبر عبد العليم الذى كان يحاول تهدئة الصول ويحول بينهوبين يوسف أن المتهم « لطول لسانه » لا يستحق سوى الادب وظل الصول يكرر مع كل ضربة :

ـ ذهب • ذهب • ذهب • قل ذهب يا ابن ال •• حتى سقط يوسف فاقد الوعى (ص ١٥٠ وما بعدها) •

اذا كان الصدق هو أهم جوانب الاتفاق بين ميرسول ويوسف ، فان الاختلاف الجوهرى بينهما يتمثل فى كفر ميرسول وايمان يوسف بهذه المؤسسات •

لقد أحس ميرسول منذ البداية بأن قضيته لا تعنى أحدا ، وبدا له كل شىء يحدث كما لو كان لعبا ، حتى أن أحد الحراس سأله عن شعوره فأجابه « بأن مشاهدة قضية شىء ممتع على كل حال » • وبعد صدور الحكم وعلمه بأن نتائجه قد أصبحت مؤكدة تجسم له عدم تناسب مضحك بين هذا الحكم وبين الاجراءات التى اتبعت منذ لحظة النطق به • فكون الحكم تلى ـ مثلا ـ فى الساعة الثامنة مساء بدلا من الخامسة • أو أنه كان من المحتمل أن يكون شيئا آخر ، وأن الذين أصدروه رجال يمكن أن يغيروا أفكارهم كما يغيروا ملابسهم ، وأنه صدر باسم فكرة غير واضحة كالشعب الفرنسى أو الألمانى أو الصينى • كل هذا ازال عن القرار فى نظره كثيرا من جديته • ولقد صفع القسيس الذى زاره فى زنزانته قبل تنفيذ الحكم بالحقيقة كلها : « قلت له أنه ليس أبى ، وأنه يقف مع الآخرين ضدى » •• انه واحد منهم ، من

هؤلاء الذين تغمرهم المؤسسات بالميزات ليدوروا فى عجلتها ويحرصوا على استمرارها ، وان الدائرة ستدور عليه فيدان مثله حين تتخلى عنه هذه المؤسسات بعد استهلاكها له .

أما يوسف فانه يتمتع بعذوبة الانتماء ، فيتعاطف مع الامانى القومية ويخضع للقانون ، وان قوبل تمسكه به بالسخرية سواء من الناس أو من السلطة ، فعندما قبضت عليه اليد الخشنة للمخبر عبد العليم الذى دس اليد الاخرى لجسمه العملاق فى جيبه ، شعر بانتهاك حرمته وانبعث الغضب من أعماقه محتميا بمبدأ بطلان التفتيش « التفتيش غير « قانونى » . هل معك اذن من النيابة » . هنا ضجت العربة كلها بالضحك (ص ١٤٢) . وحينما ضربه الصول وذكره بأن الضرب ممنوع تهكم الصول سافرا : « ومن الذى منعه » . وعندما أخبره بأن المانع هو « القانون » تجسد غيظه فى لكمة قوية مزودة بوابل من السباب معلنا انكاره لذلك القانون « القانون . الذى وضع القانون جالس على مكتبه . لم يأت هنا . لا يعرف الاشكال التى نتعامل معها » ثم يشتد هياجه فيعلن طبقية القانون وان احتمى بالاخلاق . « القانون لم يوضع لامثالكم ، لا يعرفكم القانون المشرفاء ، لضحاياكم » (ص ١٤٩) لكن يوسف يزداد عنادا ويتشبث بقاعدة من أهم القواعد التى جادت بها الثورة الفرنسية على الانسان : « المتهم برىء الى أن تثبت ادانته » . فتزداد سخرية الصول : « اشكنا اذن » ويقول المتشبث بالقانون أنه سيذكر للنيابة مسألة ضربه فيشعر الصول بالاهانة ويمسك رقبته بكلتا يديه حتى يحول عبد العليم بينهما : « تقتله فى غضبك يحسبونه علينا واحدا ككل الناس » (ص ١٤٩).

من هذا الاختلاف بين ميرسول ويوسف يتضح لنا الفرق بين « الغريب » و « المطارد » . الغريب كما صوره ألبير كامى تجسيدا لفلسفته التى التقطها كثير من الكتاب والمفكرين فى مختلف أنحاء العالم مبدعين ومقلدين وبنوا عليها عوالمهم الخاصة الاصيلة أو المنقولة . والمطارد كما صوره زهير الشايب فكرا وفنا فى أصالة بعيدة عن التبعية ، ومعاناة بعيدة عن الزيف بمجموعته القصصية الاولى . فالغريب هو ذلك الانسان الذى يحس بأن بيئته التى خلقها لم تعد بيته بل سجنه . أما المطارد فانه ذلك الانسان الذى لا يتخاصم مع البيئة لكنها تطارده بكل تسلطها وسطوتها . والمؤسسات الاجتماعية والسياسية تشترك مع المطاردين (بكسر الراء) المتطوعين - ان صح التعبير - فى جرم المطاردة ، وعندما يقع المصيد فى شباكها فانها تنكر عليه حتى انتمائه ، بل انها تحاول أن تجرده منه ليحل لها التنكيل به . وفى ذلك تفسير لاستنكار الصول احتفاظ يوسف بشعار مناسبة وطنية ، بل وانكار ايمانه بالله « والله لعظيم ، والله العظيم . تقسم أنت أيضا بالله؟ تعرفه؟ تعرفونه يا أولاد الكلاب؟ تعرفونه يا مجرمون ؟ » (ص ١٤٨) . وهذه المؤسسات لا تحترم حتى قوانينها ، فهى قد وضعتها لحمايتها وليس لاقرار العدالة .. لايجاد مبرر وجودها وتعلة المحافظة على مصالحها ، لا للمحافظة على حرية الانسان واستتباب أمنه ، وكأنما وضعتها لتتمتع - فى شذوذ مبالغ فيه - بخرقها .

اذا ما وعينا هذا الفارق بين الغريب والمطارد وعدنا الى المقارنة بين ميرسول ويوسف ونحن مزودون بهذا الزاد فسوف نصطدم بالنتيجة الواحدة المثبتة بأن الانسحاق والضياع هو قدر الانسان سواء كان على وعى بعبثية الحياة كميرسول أو غفل عن عبثيتها كيوسف . ونظرة الى أدلة ادانة يوسف تؤكد هذه النتيجة . فيوسف هو المجرم فى نظر السلطة والناس : لأنه خاف عندما تحدث المحصل عن الذهاب الى القسم ، ولأنه أصر على اعطاء الكمسارى الجنيه وادعى عدم وجود فكة معه رغم حمله للقطعة الفضية ، ولأنه حاول القاء الجنيه من النافذة حينما كشف له المحصل زيفه ، ولأنه حاول النزول فى منتصف الخط رغم أن تذكرته كانت لنهايته .

ان الفنان الذى يحمل العالم بين جنبيه يشارك مشاركة فعالة فى الحركة الشاملة للكون وتاريخه وهذه المشاركة - كما يقول روجيه جارودى - تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون ومساهما فى حركته . ولقد استطاع زهير الشايب فى مجموعته الاولى : « المطاردون » أن يقرأ القانون الاساسى لعصره ، وأن يقدم اجابات كاشفة على قضايا الانسان التى يطرحها العصر على الانسان،

وذلك حينما أوقع أبطاله الابرياء فى شراك المطاردين الشرسة ببيئة مغايرة لبيئتهم : بيئة تطلع كل منهم اليها من وراء الغيب، كتطلعه الى الجنة المفقودة التى غرسها الرب لعباده ذات يوم والتى تحولت حياته كلها منذ اخراجه منها الى لحظة انتظار لاجلها ، حتى اذا ما دخلها طاردته وسجنته وأهدرت آدميته بالتعذيب الجسمانى والنفسى • بل وسفحت دمه مع انعدام المبرر على قارعة طريق أجرد • ولقد بدأ زهير مسيرته بوضع يده على لحظة خصبة نابضة بالحياة ، هى اللحظة التى تطأ فيها قدم القروى القاهرة لأول مرة ، كما فى قصص « الغريب » و « المطاردون » و « القضية » • وهى لحظة – كما نرى – حاسمة وحرجة هداه اليها حسه الفنى ليظل يحلب ضرعها المدرار بحساسية مرهفة وعين يقظة تتعقب المرئيات بصبر جميل حتى يمتلىء الوعاء •• وعاؤنا •

ومدينته ليست مدينة صغيرة متاخمة للريف، وليست عاصمة من عواصمه المتمثلة فى مراكز الاقاليم مهما كبرت • انها العاصمة دائما كرمز لاقصى ما أمكن للحضارة أن تعطى • وهو ينتزع انسانه من حضن الطبيعة الى قمة الحضارة ليعمق احساسه بالغربة وانسانه لا ينظر الى الحضارة بغضب •• وانما بانبهار • لا يعيش العبث واللا جدوى •• وانما البراءة والطهارة • لكن الاحداث التى تطحنه فى ضراوة تعلن انه كان وسيظل مطاردا أبدا •• متربص به دائما، لايكاد يفلت من حبائل الآخرين الا ليقع فيها من جديد، وكأنها ضخرة سيزيف الذىفرض عليه أن يحملها على ظهره ، لكن الفرق بينه وبين سيزيف هو أن سيزيف كان على دراية تامة بحكم الالهة ، أما هو فلا يعى مأساته ، فيظل متشبثا بأرضها ، مؤمنا بمؤسساتها وما تسنه من تشريعات ، متعاطفا مع أمانيها القومية ومعتزا بأيامها الوطنية •

وتتيم هذا الانسان بالمدنية ، لا يمنعه من الحرص منها ، ذلك الحرص الساذج الذى عرف عن أهل قرانا ، فهو لا يتمكن من دخولها الا بعد أن تكون الفكرة الشائعة عنها •• عن ساكنيها وأخلاقياتهم قد نضجت فى ذهنه • وهى فكرة – كما نعلم – ليست فى صالحها ، تغذيها مسامرات أهل القرية عما شاهدوه وما شهدوه هم أو ذووهم من أحداث تقف وقفة طويلة عند النصابين والنشالين الذين يسرقون الكحل من العين •• وعند النساء الداعرات ومغامرات الغرام السهل •• وعند أهلها الذين لا يعرف بعضهم بعضا ، ولا يردون السلام الا عند وجود المصلحة• واذا كان لصوصها من عوامل الترهيب ، فان نساءها من عوامل الترغيب • ولقد أعد أبطال المجموعة العدة لكل شىء كى لا يغبنوا أو يخدعوا • ورأس العدة مخافة الناس والبعد عنهم • فبطل « الغريب » لا يركب الاتوبيس الا بعد ركوب الجميع• ويختار من الاماكن أكثرها بعدا عن الزحمة ، واذا وقف بالعربة فانه يحكم اقفال سترته ، ويمسك بيده حديد أحد المقاعد خشية اختلال توازنه من جهة وحماية لجيوبه من جهة أخرى • بل انه يتحاشى سؤال الناس عن الجهة التى يقصدها حتى لا يعرفوا أنه غريب فيقع ضحية النصابين • ولقد وجد فى هؤلاء اللصوص مبررا يدارى به اخفاقه، فعندما يفتقد فى نفسه الجرأة – كأهل القاهرة – على ملاحقة الفتيات ، أو عندما يتدخل سبب خارجى يوقف الملاحقة ، يقنع نفسه بأن الفتاة الجميلة الانيقة التى بهرته ليست سوى « نشالة تغرى الناس بمظهرها » (ص ٥) وعندما يشعر بالتضاؤل بجوار أهل المدينة لأن ملابسه التى لا تجاريها ملابس أهل القرية تبدو بالمدينة خشنة قديمة ، وحذاؤه الجديد اللامع يفقد بريقه، يحاول تخطى الشعور بالدونية بالاقناع الوهمى بأن اللص واحد منهم فتتهاوى بذلك أصنامهم •

لكن المدينة تصر على تذكرته بغربته مع كل خطوة يخطوها ، أو تصرف يصدر عنه ، فالبيع فى المحلات له نظام لا يعيه، وحتى السير فى الطرقات وأهل المدينة لا يتركونه وشأنه، بل يصرون – من باب التندر غالبا – على تذكرته بقريته فيتفاقم احساسه بالغربة ويزداد تمسكا بالقرية وأخلاقها كما فى قصة « القضية » كوسيلة للتحدى ، لكنه لا يفقد حبه للمدينة ، ويحاول ابهاج نفسه بمغرياتها • وأشهى مغرياتها نساؤها • فليسر وراءهن ، ولتحدد خطواتهن موقع خطواته • يقول

سارتر فى احدى ملاحظاته : ان المتسكع يجد منظر الشارع محببا لأن المارة المنهمكين ، المنغلقين على همومهم ، المركزين افكارهم على أعمالهم ، لا يعيرونه أدنى اهتمام ، لكن يكفى أن يرفع أحد هؤلاء المارة رأسه على حين غرة حتى يصبح المراقب مراقبا « والمطاردا مطاردا » ولقد فكر « الغريب » فى أمر هذه المطاردة لكن المدينة لقنته على التو أهم مبادئها : اللامبالاة · فلا أحد يعرفه هنا ،لكن لا مبالاته التى شجبت ملاحظة سارتر لم تحمه من الاكتئاب : « لا أحد يعرفه هنا لذا فلا حظ له فى هذا الميدان » (ص ١٢) · والمدينة لا تتركه لاكتئابه ولا مبالاته · انها « نداهة » العصر· وهى ككل « نداهة » لا تترك ضحيتها الا بعد أن تغرقه فى بحرها ·· تذيبه كلية فى هذا البحر حتى يتحول الى قطرة تدخل فى تكوينه لكن تبخرها لا ينقص ماءه ·· ذرة من تراب ·· حبة رمل مهملة فى صحراء شاسعة ·· رقم من ملايين الأرقام التى تضمها دفاتر مكاتب السجلات المدنية لذلك فان المدينة لم تسلبه نقوده ، وانما سلبته بطاقته الشخصية لتريه أنه ليس الا رقما ان ضاع ضاع « ليست هى التى ضاعت ·· ولكن أنا ·· » (ص ٢٤) وها هو الشاويش يقول له : « هات بطاقة مكتوب فيها انك ملك نقوم نقول لك يا مولانا المعظم » (ص ٢٠) لقد كان يسخر من الذين طالبوه باستخراج بطاقة « ما معنى أن يحرر ورقة يكتب فيها اسمه ومهنته وموطن ميلاده ·· ثم يلصق صورة له ·· ليعرفه الناس ·· ومن من الناس هناك لا يعرفه ؟ ·· » (ص ٢٣) ، وها هو يواجه بمن يشككه فى اسمه ·· فى نفسه « تلك أول مرة يجد فيها اسمه منفصلا عن ذاته ، عن وجوده ، وعلى الرغم من أن هذا السؤال لم يوجه له من قبل ولم يواجه به هو نفسه ، الا أنه كان يدرك كأمر لا يقبل الجدل أو النقاش ، أن اسمه جزء منه ، من مكوناته ، بل ان اسمه هو وجوده ، فمن يشك اذن فى وجوده ؟ كان يهيأ له ان اسمه مرسوم على كل ملامحه · على كل أعضائه · كان يخيل له أن اظافره وشعر رأسه وأصابع أطرافه ، وملامح وجهه ، بل وملابسه وعمله ·· تنطق جميعها باسمه فيعرفه الناس دون سؤال ·· » (ص ٢٢) ·

رغم هذا الدرس القاسى الذى تلقاه صاحبنا الريفى فى أول زيارة له للمدينة ، فقد استجاب لنداءاتها مرة أخرى وعاد اليها فى قصة «المطاردون» وقد عقد العزم على الاستقرار فيها · لقد جاء اليها هذه المرة وفى جيبه توصية بتشغيله موجهة لأحد بكواتها من والده الذى يعيش بالقرية · الا أنه لا يتمكن من توصيل التوصية لأن بواب العمارة يشك فى أمره فيجرى أعوانه خلفه وهم يصيحون: حرامى ·· حرامى ·· وتتبعهم المدينة كلها حتى يسقط على الأرض مقضيا عليه أو يكاد · ومع ذلك فانه يستجيب لنداءاتها مرة أخرى ويعود اليها فى قصة « القضية » أما بشخصه ان لم يكن قد قضى عليه نهائيا ، واما بشبيهه أو قرينه وقد حصل بالفعل على عمل بها ، ولهذا فانه يحاول تجنب المشاكل — وهو لايزال فى فترة الاختبار — رغم تندر زملائه عليه · هذا التندر الذى يزيده تشبثا بحذره واصرارا — فى نفس الوقت — على المحافظة على الوظيفة · واذا جاز لنا أن نتتبع تطور البطل بعد « القضية » فاننا نكاد نجزم بأنه سوف يتحول من حالة «المطارد» الى حالة «الغريب» اذا ما استطاع أن ينفذ الى ما وراء الاحداث الطاحنة ، ويضع يده على البذرة الفاسدة التى كشفها البير كامى ·

اذا كان هذا هو شأن صاحبنا بالمدينة ، فماذا كان شأنه بالقرية ؟ ·· ان الاجابة تحتم علينا العودة الى القرية ، ولقد منحنا المؤلف هذه الفرصة العملية حين ضم لهذه المجموعة قصة « الزيارة » (١٩٦٥) · انها احدى القصص التى تعبر بصدق وشفافية عن حقيقة الوضع فى الريف · وبطل هذه القصة هو الخفير مجاهد عبد السميع راضى · ولقد حمل المؤلف اسمه بصفاته ، فهو مجاهد حقيقى سواء بالمعنى الواسع العام للمجاهدة فى الحياة ، أو بحكم اخلاصه فى عمله وتفانيه فى تتبع اللصوص والقتلة ، وهو مطيع لا ينى عن تنفيذ أوامر رؤسائه وعلى الحفاظ على واجبات الوظيفة حتى من الناحية المظهرية · وهو راض ، اذا تمرد مرة على واقعه فانه لا يملك غير الحلم سواء حلم هو أو آمن بأحلام الآخرين « زوجته هى الاخرى بنت حلال » مناما لا يخيب · رأت المنام نفسه ثلاث ليال متتالية · وسط دارهم ملء بكيزان الذرة الخضراء · كتاكيت لا حصر لها تملأ البيت · اللون الاخضر فى المنام خير ، والكتاكيت بركة لا حد لها » · واليوم تجيىء فرصته لتحقيق

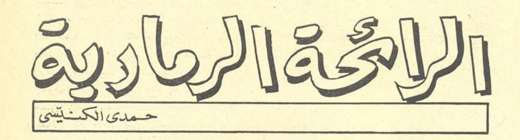
حلمه فالمحافظ سوف يمر بالقرية ، ولقد خرجت القرية كلها لمشاهدة هذا المرور العابر ، وعهد اليه بحفظ النظام فى جزء من الطريق ، ليست المشاهدة هى هم مجاهد ، بل ولم يكن حفظ النظام هو همه الاول،ان تحقيق حلمه هو ما تصبو اليه نفسه ، ولهذا فقد أصلح من حال حذائه ، وكوى جلبابه ، ولمع بندقيته ونحاسة لبدته ، ووقف وقفة انتباه لا يتقنها غيره من الخفراء ، وسوف يشاهد المحافظ هذا كله ، سوف يلحظ حسن النظام بمنطقته فيتحقق حلمه · لكن مرور المحافظ كان خاطفا حتى أن مجاهد نفسه لم يره، مرت ست عربات قيل أنه كان باحداها ·

لقد كان المحافظ فى نظره هو القدرة العادلة التى يسعى طول عمره للوصول اليها لتحقيق حلمه · واذا نظرنا الى آماله التى يحلم بها فسنجدها لا تعدو الاحتياجات الضرورية : أن يعالج ابنه المريض، وأن يزاد مرتبه جنيها · بل انه حتى فى حالة الحلم التلقائى الذى يصل به الى ذروة الخيال ، نلحظ أن هذه الذروة ذاتها ضرورية وان كانت مكافأة كبيرة فى نظره ·· عشرة أو خمسة عشر جنيها · لا أن الاحلام لاتحد، وها هو يصل بالحلم الى مرحلة الترف فيحلم بصورة مع المحافظ تنشر بالجرائد فيعرفه الناس بالقاهرة· اذا ما استثنينا هذا الترف فاننا سنجد أن «مجاهد» لا يطلب غير حقه ، غير مقابل جهده واخلاصه · لكن القوة غير المنظورة الممثلة فى المحافظ لا تعنى به ولا تضعه فى حسبانها كما يتصور ويتصور غيره من المقهورين الذين يحلمون ببثها شكاياهم وأحلامهم · ولبست هذه القوة وحدها هى التى تغمط مجاهد حقه ، فالاطفال يسخرون منه ، والأهالى يتندرون عليه ، حتى صديقه « الشحات » الذى لولاه لسرقت بقراته ونحسب أن ما يغريهم بالتندر عليه هو اخلاصه لعمله والشعور بأهميته فى بلدة تعرف قيمة الخفر ، وان جاءت سخرية الصبية غير مبررة وسط تقريره الذى قدمه فى بداية القصة عن شخصية الخفير ·

رغم الخوف والشك والتحركات الضالة وسيطرة المؤسسات على مقدرات الانسان ·· رغم كل هذه الامور التى أجادت المجموعة تصويرها فان كاتبنا مازال يؤمن بالحياة ، ويتضح ذلك من هبوب العاصفة التى تصفع وجوه المهمومين، الضجرين الجالسين على المقهى فى قصة «أوراق الخريف» (١٩٦٤) · انهم ينحنون لها كأعواد القمح الهشة حتى اذا ما حاولوا – بعد هدوء العاصفة – رفع وجوههم المنكفئة مرة أخرى للعودة الى ما كانوا عليه « لمحوا فتى وسيما تتعلق بذراعه فتاة ·· كانا يتخذان فى خطوات رشيقة – طريقهما فى الشارع ، بنفس الاتجاه الذى اتخذته العاصفة منذ قليل ·· وكف الجميع عن التنفس ·· فقد كانت الفتاة بالفعل جميلة ·· جميلة ، حتى ليبدو ، وكأن العاصفة قد هبت خصيصا لتكنس لها الطريق ·· » (ص ٤٠) ·

ان موقف المؤلف فى هذه القصة ، بل وضم هذه القصة للمجموعة يذكرنا مرة أخرى بموقف ميرسول الذى أحب الحياة رغم ايمانه بعبثيتها ، وحاول اقتناص اللحظات السعيدة بشتى الطرق انه لا ينسى هذه اللحظات ففى أثناء خروجه من المحكمة لركوب عربة السجن « **شممت للحظة قصيرة روائح أمسيات الصيف ومتعت عينى بالوانها – وفى ظلام سجنى المتحرك تناهت الى أذنى** ، وأنا متعب مكدود ، **الاصوات المألوفة فى تلك المدينة التى كنت أحبها فى الساعة نفسها التى كنت أنعم فيها بالسرور والغبطة حينما كنت حرا طليقا · وكانت صيحات بائعى الصحف فى الفضاء المتسع وسقسقة العصافير الاخيرة فى الميدان ونداء باعة السندوتش ، وأزيز عربات الترام فى المنحنيات المرتفعة بالمدينة ، ووهج السماء قبل أن يرخى الليل سدوله على الميناء – كل هذا كان بمثابة علامات للطريق يمكن أن يهتدى بها الاعمى ، وكنت أعرفها جيدا قبل أن أدخل السجن · نعم ·· كانت هذه هى الساعة التى كنت أشعر فى خلالها ، منذ زمن أصبح يبدو لى بعيدا جدا ، بالغبطة والهناء ، وكنت حينئذ أنام نوما خفيفا من غير أحلام » لكنه مع كل هذا لا يغفل عن أن الدروب المألوفة المرتسمة فى سماء الصيف يمكن أن تؤدى الى السجن كما تؤدى الى النوم البرىء ·**

ان هذا الحب المشترك للحياة بين الغريب والمطارد ، يجعلنا ننظر فى اعجاب مشوب بالعجب واكبار مغلف بالدهشة لذلك الانسان المطحون بين رحى الغربة والمطاردة ·



•• اندفعت رائحة « بلدته » الى أنفه • اندفعت بقوة غامضة يعرفها جيدا ، ويعرف أيضا أنه لا يملك – فى مواجهتها – الا أن يتحول بجسده كله الى أنف ملىء بالفتحات • اكتشف أنه « يشم » بصوت مسموع • امتعض • نظر الى نفسه معاتبا • اختلس نظرة الى زوجته الجالسة بجواره •• كانت منهمكة تماما فى مداعبة ابنهما •• اختلس نظرة أخرى الى السائق •• قفاه عريض ، داكن ، مجعد • نصف وجهه الأيمن يظهر فى المرآة المثبتة أعلى عجلة القيادة • عيناه يقظتان • لكنه – فيما يبدو – لم يلحظ شيئا •• تشجع • اتســعت « فتحات » أنفه • زاد اندفاع « الرائحة » شعر بذلك الانقباض المبهم يتسلل الى داخله • لكنه – كالعادة – يود لو يحتفظ بها داخل أنفه ، فمعها يرفرف ذلك الطائر الهش الرقيق داخل صدره ليملأه احســاسا بالارتياح « المبهم أيضا » •

•• فى هذا الوقت بالذات تكتسب بلدته هذه الرائحة ذات اللون الخاص • وهو لا يستطيع أن يحدد الفصل الذى يحدث فيه ذلك وان كان يميل الى الاعتقـاد بأنه الخريف أو الشتاء ، وربما الفصلان معا • المهم أن الشمس تغرب فجأة قبل موعدها (قد يكون ذلك فى وقت العصر) • بهدوء شديد تلملم الشمس أشعتها الساطعة ، وتتوارى بها خلف سحابة رمادية هائلة لا تكف بدورها عن ولادة سحب صغيرة تشارك فى اخفاء الشمس الهاربة • ولكى لا يخطىء أحد فيتخيل أن الليل يستعد للهبـوط بمظلته السمراء ، يتسلل ذلك اللون الرمادى الباهت المندى ، ليكسو برائحته كل شىء فى البلدة : وجوه الناس • واجهات البيوت • أرض الملعب الصغير • قمم الأشجار • الحقول • البهائم • الكلاب • الطيور • مبنى المحطة القديم •

•• « الدنيا غيمت » سرعان ما كانت هذه الجملة تتردد بينه وبين الأولاد الآخرين مصطفى ، سمير ، والولد عبد الرحمن (كان كتلة من الشقاوة • ترى أين هو الآن ؟؟ كان أحمد ومتولى وعبده، يخاصمونه أكثر من مرة فى اليوم • لابد أن اسأل عنه !) •

•• أخرج يده من نافذة العربة وفردها على الآخر • نظرت اليه زوجته بجانب عينيها وهى تترقب أن تتحرك شفتاه • أعاد يده الى الداخل ، ووضـعها فوق فخذه – راحتها الى أعلى –

منذ صغره وهو يحس بنفس الاكتئاب المختلط بالارتياح حينما تنزوى الشمس، وتتسلل الى أنفه هذه الرائحة الرمادية فيراوده الاحساس بأنه يسمع سقوط قطرات



المطر رغم أنه لا يراها ، ورغم أنه كثيرا ما كان يفرد يديه أمامه منتظرا أن يصـيبهما البـلل دون أن يحدث ذلك فى أغلب الأحيان !!

تململت زوجته فى جلستها • مرقت نظراته فوقها لكن شفتيه لم تتحركا • ثم راحت عيناه تخترقان زجاج النافذة من جديد ، وتجريان فى كل اتجاه ، بينما أجنحة الطائر الرقيق ترفرف داخل صدره •

••• ترى لماذا قرر فجأة ـ وبعد غياب طويل ـ أن يزور البلده ؟؟ !!

أتكون هذه الرائحة الرمادية هى التى دعته للزيارة ؟؟ بصـدق لا يعرف ! • لا يعرف سوى أن الرغبة فى الزيارة ألحت عليه منذ فرضت قيود الاضاءة بالمدينـة الكبيرة ، وفقدت الشوارع والملاهى ألوانهاالزاهية المتراقصة • منذ تلك اللحظة بدأ أنفه يستنشق هذه الرائحة • لا • لم تكن هى بالضبط • متأكد هو من ذلك ، اذ أنه لو تجمعت روائح الدنيا أمام أنفه لميزها هى بلونها الرمادى المندى ! لكنه على أى حال أحس بها ، ولعلها هى بالفعل التى حركت فيه هذه الرغبة •

••• خفق قلبه حين لمح ـ من خلف زجاج النافذة ، وعلى البعد ـ الحاج رجب • حماره أصبح هزيلا لكن بياض لونه ما زال ناصعا ، وهو يمتطيه بنفس الطريقة التى رآه عليها مئات وآلاف المرات ، وان كان جسمه ينحنى ـ الآن ـ قليلا •

الحمار ينقل خطواته بموازاة الترعه (البحر) • خطواته راكدة كسول ، وعصا الحاج لا تستحثها، وشفتاه تتمتمان بتلك الكلمات الخافته بينما تحلق عيناه فى السماء التى اختفت زرقتها تماما •

•• تمنى لو أمر السائق بالتوقف لكى يجرى نحوه ، ويسلم عليه (وقد يقبله) لكنه لم يفتح فمه • ظل ساكنا • بعد لحظة ثقيلة استدار برأسه الى الخلف لكنه كان قد اختفى • تحول هو وحماره الى نقطة صغيرة تتجه حثيثا نحو فم الأفق ليبتلعها • «من أدراك ؟ ربما كنت قد فوجئت بانه لا يعرفك ؟ نعم •• لقـد مضى وقت طويل •• طويل ! » •••• قال لسمير ابن ناظر المحطة : انهـا تحبنى أنا من قبل أن تأتوا هنا !! » • دفعه سمير فى صدره ، ثم أخرج مطواة كبيرة وضغط على زر صغير فانفتح نصلها مرة واحدة !! ـ كان مجرما ابن كلب : ـ لولا مرور الحاج رجب بالصدفه ،

لكنت الآن فى عداد الأموات ٠٠ « ياللا أمشى على بيتكم انت وهوه ٠ بلاش قلة أدب بيعملها الصغار ويقع فيها الكبار !! » ٠٠٠ كانت نظراته محترمه مليئه بالعظمة !

– ندخل من هنا يا بيه ؟

– أيوه ٠ تانى شارع على اليمين ٠

– بس العربية مش ممكن تدخل هنا ؟!

– لأ ٠ ممكن ٠ بس حاول !

فى ذعر شديد فرت مجموعة من الدجاج والبط ٠ كان أكثرها خوفا – من صوت العربه – بطة بيضاء ليس فيها سوى ريشة واحدة سوداء ٠ شكلها جميل ٠

رغم الانقباض الذى بدأت ترجح كفته ، فان الطائر الرقيق ما زال يرفرف داخل صدره ٠ أحاط الأولاد بالعربة ٠ أطلت وجوه بعض النسوة من خلف النوافذ والأبواب ثم انسحب بعضها بسرعة ٠

سمع – وحده – معظم الكلمات المتناثرة ٠ جرى ولدان أمام العربه وهما يصيحان انضمت لهما بنت حلوة فى مثل سنهما تقريبا ٠ عيناها واسعتان جدا ٠ صوتها حاد رفيع يعكس فرحتها الغامرة بظهور العربة فى الشارع ٠ قفز ولد صغير يلبس بيجاما غير نظيفه فوق الرف الخلفى للعربة ثم رفع يديه الى أعلى ملوحا ٠

٠٠٠ كان هو وعبد الرحمن أسرع الأولاد حينما تظهر أى عربة فى البلدة ٠

٠٠٠ أقسم لأبيه أنه لن يعود الى التعلق بعد ذلك بأى عربة أو حتى حمار ٠٠ لكن « معوض » صمم أن يضربه ٠ كسر العصا فوق رأسه ومؤخرته ٠ حتى صرخ فى وجهه قائلا : « ياريت تموت » ثم أفلت من يده ٠٠ وجرى الى الشارع ٠

– ابعد يا ابن الحمار انت وهوه ٠

– هه ؟! نعم يا أوسطى سعيد ؟

– أبدا يا بيه ٠٠ مفيش حاجه !

٠٠٠ تذكر أنه سمعه يسب الأولاد ٠ تمتم : « متزعلش يا سعيد ٠٠ العيال أحباب الله » ٠ لم يسمعه السائق ٠ بالتأكيد لم يسمعه ، والا كان فمه قد انفتح على الآخر أو تقوس حاجباه الى أعلى ! ٠ كان مشغولا بالمحافظة على توازن العربة ٠ زمجر من جديد : « يعنى الحارة كانت ناقصه يدلقوا فيها ميه كمان ؟!! » ٠ أطل من نافذة العربه ٠ كانت المياه تغطى جزءا عريضا من الشارع ٠ بالتحديد الجزء المواجه لبيت (الحاجه) ٠٠ الحاجه مبروكه ٠٠ ياه ٠٠ ما زالت تفعل ذلك ؟! ٠٠ دائما كانت تتعمد اغراق هذه البقعة بالماء حتى لا يلعبوا أمام بيتها ٠٠ لم تنجب ، عيناها صفراوان ، لا ينجو منهما أحد !!

تمنى لو يراها ٠ كانت تجلس فى مدخل البيت معطية ظهرها للشارع ٠ على غير العادة لم يجعلها حب الاستطلاع تعدل من جلستها (ضاع اللحم والشحم ياحاجه مبروكه ٠ أصبحت هيكلا من العظم العجوز !) ٠ كادت العربه تنزلق ، وتصطدم بالمنزل المقابل ٠ سيطر عليها السائق بصعوبة ، ثم نفخ فى ضيق ٠ نظر هو الى زوجته ٠ كانت ساهمة تماما ، لكنها تنبهت لنظرته ، وسألته من بين أسنانها ، فأومأ برأسه : « خلاص ٠٠ باقى ثلاث بيوت » ٠

كان الأولاد قد تجمعوا أمام المنزل الذى انفتح بابه على مصراعيه ، وبرزت منه رؤوس كثيرة · احتضنته أمه ، وحاولت أن تحتضن زوجته ، وحينما همت بأن تحمل أسامة دفعها فى وجهها صارخا · أحاطت بهم شقيقاته روحية ، وهانم ، وسعاد · احتضنه معوض ـ ازيك يا أخويا ·· ازيك يا أستاذ ·· يا خبر أبيض ·· دا النبى زارنا النهاردة · (كان جلبابه معفرا ببقايا ذرات الدقيق) · بارتباك شديد أسرع ينفضه فأثار زوبعة ملأت الجو بالذرات البيضاء الداكنة · وضعت زوجته منديلا على أنفها ، وأدارت وجهها بعيدا · نظر اليها ، ثم نظر الى الكرسى الذى وضعوه تحتها · الأرجل مثبتة بقطعة عريضة من الخشب يختلف لونها عن لون الكرسى ·· اهتزت فوق شفتيه بسمة باهتة مرتبكة ، لم تنفرج شفتاها · حكت بظهر يدها مقدمة أنفها دون أن تنظر ناحيته ·

ـ ازيك يا ابراهيم · ازيك يا بنى · كده تغيب عنا السنين دى كلها ؟

ـ معلهش ياماما ··· والله مشغول ليل ونهار ·

سكتت لحظة ثم قالت : والنبى أنا كنت بأقول لأخوك معوض ياخدنى يودينى لك فى مصر ··· انما قال لى أنه ميعرفش العنوان ، وقال لى كمان ··

ابتسم · تمتم : « ياريت كنتى جيتى والله » · نظر الى زوجته · نظرت زوجته اليها « تشرفينا » · (جلبابها أزرق بدائى التفصيل) · اقترب ولد فى مثل سن أسامه · « ابن مين دا ؟ » · « دا محمود ابن اخوك معوض » « تعال : اسمك ايه ؟ » · لم يقترب ظل منكمشا مكانه · لكنه أخذ يتبادل النظرات مع أسامه ·

ـ فين معوض أمال ؟

جاءه صوته عاليا مبتهجا ، أيوه يا أستاذ ··· أنا جاى أهه ·

··· ظل يخشاه ويخاف منه ·· بل ويتمنى له الموت أحيانا الى أن دخل المدرسة الثانوية · كان أبوهما يترك له عقابه : ··· حينما قال له : «انت بتخلق لى الضرب علشان انت بقيت فلاح وأنا دخلت المدرسة » · بكى بعنف غريب · لم يكن يتصور أنه يمكن أن يبكى ·

تذكر جيدا أنه بكى هو الآخر حتى توقف معوض عن البكاء ، وربت على كتفه: ربنا يخليك لنا يا أخويا ··· دا انت الأمل بتاعنا كلنا ···

أخذ نفسا جديدا · لم تغادر الرائحة صدره · لمح روحيه وهى تقف بجوار الحقيبة الكبيرة ، وعيناها الخضراوان تحاولان فى اصرار هتك أسرارها ·

ـ أنا جبت لك فستان رائع يا روحيه ؟

ـ والله ؟! ربنا يخليك لنا يا أخويا ··· تصدق بايه أنا من ثلاث سنين بأقول لهم على فستان ·· مش راضيين ·· هوا فين أمال ؟

·· سقطت نظراته على زوجته وحولها بسرعة · « طيب ·· بعدين ·· بعدين يا روحيه » · عادت نظراته الى زوجته · ثم نهض بسرعة : « أيوه ·· فيه حاجه يا سوزى » ·

ـ عاوزه أدخل أنام ·· استريح ···

اندفع صوت معوض : ادخلى يا بت يا سعاد افرشى ملايه نضيفه على السرير ·

انقبضت ملامحه • وجلست هي مكانها .. نظر اليها محاولا أن يبدو مبتسما .. اكتشف أن أمه تضغط بيدها على جنبها • مال عليها :

- ايه يا ماما .. لسه برضه الكلى بتوجعك ؟

- أبدا يا ابنى ... أنا كويسه ..

- على أى حال أنا معايا دوا مستورد .. مفعوله عظيم •

قالت سعاد : الدكتور بتاع الوحدة كشف عليها بخمسة صاغ وقال ان عندها كما ضغط دم روماتيزم •

زجرتها أمه بنظرات قلقة غاضبة • امتقع وجهه • رفع رأسه الى أعلى • اصطدمت عيناه بالسقف الذى أصبح أسود قاتما • نظر خدمه : ما زال « العرن » قائما مكانه • فوهته أكثر سوادا • تحركت عيناه بعيدا عن السقف • ما زالت الشمس متوارية خلف السحب الرمادية والرائحة تتخلل كل شئ • قال معوض : « أنا باشترى الجرنال كل يوم ، واحلى الود سامى يقرا لى كل اللى بتكتبه .. مع انى ساعات ميفهمش منه اى حاجه .. انما - والله - البلد كلها بتفتخر بيك ! » •

ابتسم ، ثم انطفأت الابتسامة بسرعة ، وتجهمت ملامحه • احتضنه « وائل » وقبله : « مقالك الاخير عن الاشتراكيه والتطبيق كان أكثر من رائع .. أقسم لك بشرفى اننى كنت أتحدث عن عمقه وشموله لرئيس التحرير قبل أن أراك بلحظات »

... كان وائل هو الوحيد الذى يضع فيه ثقته • ولم يكن يدرى حينما صرح له بآرائه فى الاخرين وفى رئيس التحرير نفسه .. انه - رغم اعجابه - الذى أبداه له - بهذه الاراء - سيلتقف من الجهة الاخرى وينقلها لهم بالحرف .. و .. وربما اضاف اليها من عنده ... حتى الآن لم يرد رد الفعل عن العتاب من البعض .. والصمت المريب من البعض الاخر .. أما « الاستاذ » نفسه فلعله يتحين الفرصة .. أو يعدها ...

... لو حدث مثل هذا الموقف - من قبل - لأمسك بوائل وأشبعه ضربا ... لكنه أصبح أكثر قدرة على ضبط أعصابه • حتى أنه - للآن - لم يواجه « وائل » بما فعله ...

« تيجى يا أسامه تلعب كوره معانا ؟ » • أفلت أسامه من يده ، وانطلق مع محمود الى الشارع • تبعهما بنظراته • رأى يده تمتد أمامه • أعادها الى جانبه ..

... كان المطر يفسد عليهم أى مباراه • كان « الجرن » - حيث يلعبون - يتحول الى بركة من المياه •

... أحيانا كانوا يلعبون والرائحة الرمادية تملأ أنوفهم ، والتوجس من المطر يقبض صدورهم ..

... حينما سقط المطر أثناء تلك المباراة التى كانوا يلعبونها مع فريق « كفر البداره » صمموا جميعا على تكملة اللعب • ورغم أنه « تزحلق » أكثر من مرة فى الطين الا أنه كان متألقا • سجل وحده ثلاثة أهداف .. كان الهدف الثانى رائعا : طار فى الهواء ، وضرب الكرة برأسه فدخلت كالصاروخ فى المرمى • صفقوا كثيرا • وحملوه على الأعناق • (فى المنزل قال له أبوه : الامتحان قرب ومن غير مجموع محترم لن تدخل الجامعة • وقال معوض : الكرة لن تنفعك !) •

... نهض واقفا ، وأسلم نفسه لاحضان أعمامه وأخواله وعدد كبير من الأقارب والجيران • نسى أسماء بعضهم وان كانت ملامحهم لم تغب تماما عن ذاكرته •

فرشت « روحيه » حصيرة كبيرة وجلسوا جميعهم عليها •• « خليك انت على الكرسى أحسن البدله تتكرمش واللا تتوسخ » • وافق بهزة من رأسه • تسابقوا جميعا الى الكلام • كل واحد يريد أن يحكى له شيئا : فى الانتخابات القادمة للجمعية التعاونية لن يعطى أحد منهم صوته للحاج اسماعيل • اتضح أنه أسوأ ممن كانوا قبله •• جاموسة « أم نابت » سقطت فى المصرف • « المعدية » حوادثها كثيرة •

... أخذنا مليون وعد بعمل الكوبرى ...

سكتوا مرة واحدة حينما بدأ خاله يتحدث • رغم أنه لم يطعن فى السن بعد الا أنهم يحبونه ويحترمونه • وجهه مستدير وأبيض كاللبن الحليب •

« أنا بعت لك يا أستاذ علشان تتكلم لنا فى موضوع الكهربه • كل البـلاد دخلها النور واحنا لسه !! » •

بدون أن يفكر فيما سمع ، تحرك لسانه ، وتحركت كل ملامح وجهه ، وتحركت يداه « لم يصلنى هذا الخطاب •• بشرفى لم أتسلمه ولم أره ! » •

ساد السكون فجأة • كاد لونها الرمادى يستحيل الى سواد قاتم • كاد يظن أن الليل قد أطبق قبل موعده • تعلقت عيناه بشـفتى خاله •• أحس بخوف ورعب حقيقين • لم يعد يشم فى الرائحة سوى الانقباض • ظلت عيناه تتوسلان لخاله • بدأ يطمئن نفسه حينما مر بعض الوقت ، لكنه فوجىء بصوته الأبيض العميق يصفع أذنيه : « ازاى الـكلام ده ؟ اذا كنت انت بعت لى رد على الجواب بخط ايدك ؟! » • تصبب عرقه • توقف الطائر الرقيق عن تحريك أجنحته الشفافة داخل صدره • جثم الانقباض الرمادى المظلم على قلبه • امتدت يده الى الكرافته وكأنمـا فوجىء بالتفافها حول رقبته فأسرع يفكها دون حرصه المعهود •

« الجواب اللى طلبت منى فيه أبيع لك حتة الأرض بتاعتك ؟! •

تعلقت عيناه بالسماء • ما زالت السحب السوداء تخنق الشمس الهاربة ـ ثمة أمنية تناوشه بأن يهطل المطر بغزارة وترعد السـماء ويهتز الكون • ويخطف البرق الأبصار •

... كان يرتعد خوفا ويجرى الى البيت اذا رأى « البرق » ... « نظرك يضيع يا ابنى لو بصيت ناحيته » • كعادته كان « عبد الرحمن » هو الوحيد الذى لا يجرى الى بيته • « دى السـما بترمى فوانيس يا عبيط » ! « معلهش •• لازم الأستاذ كان ناسى الله يكون فى عونه •• مشاغله طبعا كتيرة » التقط أنفاسـه • دون أن ينظر لخاله قال لنفسه « كان يستطيع أن يعاتبنى على انفراد بدلا من هذا الاحراج لكنهـا على أى حال طريقته •• لم تتغير » • نهض بعد لحظات واتجه الى الحجرة الجانبية •كانت زوجته تجلس وحولها اخواته وعدد من قريباته • التقطته نظراتها ثم أشارت الى ساعة يدها • قالت أمه : « أنتم لحقتم ؟ طيب حتى استريحوا من المشوار ؟ » قالت هانم : «ودى تبقى زيارة دى ؟ » نقلت هى عينيها بينهم دون أن تفتح فمها ، ثم عادت تنظر اليه • تحاشى نظراتها • لاحظ أن سعاد وروحية تتحدثان فيما بينهما ،وتشيران الى شعر زوجته • لكنهما توقفتا عن الهمس وهربت عيونهما من عينيه فى خجل • بصعوبة شديدة سيطر على لسانه ولم يدعه يقول لهما « انها باروكة ! » •

•• رغم ذلك أحس بالضيق لأنه لم يتكلم • أخذته قدماه الى الصالة وصعدت به الى السطح • دارت عيناه فوق الأسطح المقابلة والمجاورة •

ثمة بيوت ارتفعت عن الدور الأول · واحد منها ارتفع الى ثلاثة أدوار · ارتدت عيناه دون أن تتمكن من تخطى هذه البيوت · استنشق رائحة عيدان الحطب المكومة فوق السطح · لمح طلمبة المياه فى فناء منزل عم حسين المقابل · على غير ما توقع لم يجد أحدا حولها ·

··· الله يرحمه · كان صالحا يصلى الفجر بانتظام · اختفت بعض السحب الداكنة · استعادت الرائحة بعض لونها الرمادى · اتجه ناحية السور ، وأطل برأسه فى الشارع · تلقفت عيناه « عبد الرحمن » وهو يتأهب لدخول منزله · لو لم يكن يحس أنه سوف يراه لما عرفه لأول وهلة · رغم أن وجهه لم يتغير كثيرا فيما يبدو الا أن جسمه قد امتلأ ، وتدلى كرشه أمامه ! · كان يمسك فى يديه بطفلين بينما يسبقه طفلان آخران · أشار له متهللا ، لكنه نظر ناحيته ثم دلف الى الداخل · زفر فى ضيق ، واتجه الى السلم · لم يظهر عليهم الضجر أو الاستياء كما توقع · مازالت ابتساماتهم تحتضنه فى حب غريب ··· اعتذر لهم ، ثم وجد نفسه يجلس بينهم على الأرض رغم تجدد اعتراضاتهم · اختفت السحب السوداء واستعادت الرائحة الرمادية لونها المندى ·

« صحيح يا أستاذ انك بتقعد مع الوزراء والناس الأكابر ؟ » ·

لم يرد · التفت الى أخيه: هو عبد الرحمن حافظ بيشتغل ايه ؟

ـ الأوسطى عبد الرحمن ؟ ··· آ ··· دا بيشتغل فى « السكة الحديد » ·

صمت لحظة ثم قال له : لو سمحت تروح تنادى له · قول له أنا عايزه ·· اسمع ·· قول له ييجى يقعد معانا شويه قبل ما أسافر » ·

عاد الحديث يتصل بينهم من جديد · لكنه كان أكثر اصرارا على أن يحكى لهم ما كان يفعله أيام المدرسة ، والكوره ، والخناقات ·· كان عبد الرحمن يتشاجر مع كل الأولاد ··· انما الحقيقة انه كان يضحى بنفسه اذا تشاجرنا مع أولاد أى حارة أخرى حتى لو لو يكن هو السبب ·

نادته أمه ليسلم على احدى خالاته · فى نفس الوقت لمح معوض الذى أقبل نحوه : بيقول انه رح ييجى اذا سمحت ظروفه » ·

قبل أن يدخل الحجرة استدار اليه ، قائلا :

« معندكش جلابيه ألبسها ؟ » ·

انطلق معوض الى الحجرة الثانية : يا سلام ·· قوى ·· أنا من الصبح عايز أقولك انما خفت تزعل !

تبعه الى حجرته · وعاد بعد لحظات · ابتسمت أمه · كانت زوجته تجلس وحدها على الكرسى ، ولا تشاركهن الحديث الا بايماءة من رأسها بين حين وآخر ·

حينما رأته قالت نظراتها : ايه دا اللى انت لابسه ؟

ضحك · ضحك مقهقها :الجلاليب البلدى دى هايله ·· مريحة جدا !

امتعضت · أردفت نظراتها تقول : اخلعها فورا !

أجاب عليها بهدوء : انشاء الله أشترى جلابية أو اثنين آخدهم معانا مصر :

انزعجت عيناها • أشارت الى ساعتها وتأهبت للوقوف • عاجلتها كلماته :
... على فكره مش حنسافر النهارده .. نقعد لنا هنا يومين يا شيخه .. » •

رغم أنها تحبه ، وتعرف كل أفكاره — حتى قبل أن ينطق بها — فانها — الآن — لا تفهمه اطلاقا • لكنها — كالعادة — رسمت ابتسامة غير مفهومه على شفتيها • بينما ترك هو الحجره • وعاد الى الصالة ليجلس معهم ، وينصت باهتمام لحكايات ابن عمه مع مهندس الجمعية ، وليسأل بالتفصيل عما حدث لجاموسة « أم نابت » .. وعن آخر تطورات موضوع الكوبرى .. والكهرباء .. ثم التفت الى معوض « عبد الرحمن لسه مجاش يعنى ؟ » ..

أبعت له الولد ينادى له تانى ؟

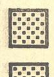
رد بسرعة : « لا .. حاروح له أنا » •

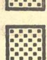
قبل أن يتجه للخارج ، تذكر أنه لم يطلب الى زوجته أن تغير ملابس السفر ، دلف الى الحجرة • استوقفته نظرات روحية وسعاد المركزة على شعرها الأصفر اللامع • اقترب منهما .. أمسكه بيده ، وقال ضاحكا : أنا شايفكم مبسوطين من شعر «زينات»؟ امتدت يد كل منهما تخفى وجهها • دفنت سعاد وجهها بين فخذيها •

لم يتوقف عن الكلام : أجيب لكم شعر زيه ؟ ... وأحسن كمان ؟

... ارتاعت نظراتهما ، ثم أغرقتا فى الضحك • لم يتوقف : صحيح أنا بتكلم جد • انتم فاكرين انه شعر حقيقى ؟ دا باه الى اسمه « باروكه .. تحبوا أفرجكم ؟ » • .. تراجعت رأس زوجته فى ذعر وذهول •

انفجروا جميعا فى الضحك • واتجه هو الى منزل عبد الرحمن ، وقد عادت الرائحة الرمادية المنداه تحمل أريجها الى جميع فتحات أنفه .. والى الطائر الرقيق الذى أخذ يرفرف من جديد داخل صدره •





جائزة نوبل

من وراء الكواليس

تحقيق أدبي عن مجلة الفيجارو ليتريير

ترجمة : نادية كامل

« اننا اذ نقدر القوة الملحمية فى أعمالكم التى جعلت تقاليد الرواية الروسية تمضي قدما الى الامام وعلى الاخص فى روايتيكم : «جناح مرضى السرطان» و «الدائرة الاولى» وكذلك فى أعمالكم الاخرى التى كرستموها لخدمة المثل الانسانية ، يسرنا ان نخبركم بان الاكاديمية الملكية السويدية قد قررت اليوم منحكم جازة نوبل فى الادب لهذا العام. والجائزة عبارة عن ميدالية ذهبية وشيك قيمته ٧٥ الف كورونة ــ هذا وسيتم الاحتفال وتسليم الجائزة فى ستوكهولم فى العاشر من ديسمبر ــ وسنوافيكم بالتفصيلات الاخرى ــ تهانينا الحارة . »

ذلك هو نص البرقية الرسمية التى بعثت بها وزارة الخارجية السويدية فى الثامن من أكتوبر الماضى الى الكسندر ايزايفتش سولجنستين تخطره فيها بحصوله على أعلى تكريم يمكن أن تعطيه لواحد من بنى البشر ٠

ويبدأ الحديث عن جائزة نوبل باثارة هـذا التساؤل : لـماذا يقتصر الأمر على خمس جوائز فقط ؟ اننا لا نرى سبباً يحول دون تكريم المبرزين فى علمى النبات والحيوان أو علم النفس فضلا عن غيرها من العلوم . والحق أن ثمة معارف وفنونا أخرى قد نسيت ، اذ أغفل نوبل الاقتصاد والعمارة والفنون التشكيلية ٠ وقد كان السبب فى ذلك غاية فى البساطة اذ كان قصد نوبل هو تكريم العلوم التى تهمه فقط ، ونحن اذا توخينا الصراحة كان لزاما علينا أن نشير الى أن وصية نوبل الأولى كانت قـد أهملت الأدب كذلك ٠ ولـكن نوبل سرعان ما تدارك الأمـر ، لأنه كان فى سنواته الأخيرة قد شرع يقرأ ويكتب ، وكان الشاعر شيلى من أحب الكتاب الى نفسه ٠

ترك نوبل عملا أدبيـا واحـدا هو مسرحية مأسـاوية عنوانها « نيميزيو » كتبت على غـرار مسرحية شيلى « آل سانسى » ولكن للأسف عمدت



١ ٠ سولجنستين



ج . ميسترال





ف . مورياك



و . فوكنر

أسرة نوبل فور وفاته الى احراق ما عثرت عليه من نسخ لهذه المسرحية • ذلك لأن المسرحية كانت تعالج موضوعا كئيبا ، وجدت أسرة نوبل أنه من غير المناسب أن يخلف نوبل ، وقد ذاع صيته في العالم كله ، مسرحية من هذا القبيل • ولكن بقيت للأجيال اللاحقة ثلاث نسخ من هذه المسرحية على أي حال •

●

أثارت وصية نوبل بعد وفاته مشكلات عديدة • وقد كان نوبل طوال حياته قليل الثقة في رجال القانون ، فآثر أن يكتب وصيته بنفسه تاركاً ثروة كبيرة دون أن يحدد من الذى سيتولى توزيعها ، وقد أخذ ملك السويد على عاتقه القيام بهذه المهمة • ولكن ما لبث أن ظهر لنوبل أقارب في روسيا وفي السويد ، وهب الورثة في السويد يعترضون على الوصية ويطعنون فيها بالتزوير ، فظل تنفيذها موقوفاً خمس سنوات ، على أنه ما لبثت الأمور أن سويت في النهاية ووزعت الجوائز لأول مرة عام ١٩٠١ في أكاديمية الموسيقى بعد مضى ست سنوات على موت نوبل •

ومما هو جدير بالذكر في هذا المقام أن مبلغ الخمسة والأربعين مليوناً من الفرنكات ، التي تركها نوبل ، وخصص عائدها لهذه الجوائز وزع على الوجه الآتى : اشترى بأربعة وأربعين مليون فرنك سندات سويدية وطيدة المركز ، هي التي توزع الجوائز من ريعها على الفائزين سنويا ، وهذا دليل على سلامة الاقتصاد السويدى وقوته • واشترى بالمليون الباقي من المبلغ سندات امريكية •

وما دمنا نتحدث عن المال فلنا أن نتساءل عما يفعل الفائزون بقيمة الجائزة الممنوحة لهم •

والواقع أنه ليس ثمة طريقة حسنة وأخرى سيئة للتصرف في قيمة الجائزة ؟ فما من قانون أخلاقي يحكم التصرف في مثل هذا الدخل ، لكل فائز ظروفه واحتياجاته الخاصة ، وعلينا ألا نصدق كثيراً ما قاله برنارد شو عندما حصل على جائزة نوبل وهو في سن التاسعة والستين من « ان هذا المبلغ ليس سوى طوق نجاة ألقى به لسابح وصل الى الشاطىء » •

واذا كان عدد من الأدباء قد وضع قيمة هذه الجائزة في خدمة أهداف نبيلة ، فان عددا آخر منهم آثر أن ينفق قيمة الجائزة في أغراض شخصية • فلم يحتفظ ألبرت اينشتاين بقيمة الجائزة لنفسه بل أعطى ـ بموافقة زوجته الثانية ـ نصف المبلغ لزوجته الأولى ميليفا التي شاركته سنوات كفاحه الأولى • أما النصف الثاني فقد وهبه لأعمال الخير في برلين • أما رومان رولان فقد تبرع بقيمة الجائزة لجمعيات تدعو للسلام ، ومنح طاغور المبلغ الممنوح له « لمدرسة الهند الدولية » بينما استغل بيير ومارى كورى قيمة الجائزة في تزويد منزلهما بحمام والاستغناء عن مهنة التدريس •

●

لنترك هذا الحديث المادى ولننتقل الى الحديث عن الطريقة التي يتم بها الترشيح والانتخاب لنيل هذه الجائزة ، ان آخر موعد للتقدم لنيل جائزة نوبل في الأدب هو اليوم الأول من فبراير كل عام • وتقدم الطلبات كتابة للأكاديمية السويدية • وللفائزين القدامى الحق في التقدم بمرشحين ، وهذا الحق مكفول أيضا للأكاديمية الفرنسية والاسبانية والسويدية وأساتذة الأدب في الجامعات الكبرى •

كان عدد المرشحين لنيل جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠ أكثر من مائة مرشح من مختلف أنحاء العالم ، وكان عدد كبير من هؤلاء المرشحين أمريكيين ، الا أنه لم يكن من بينهم على أي حال وليم فوكنر الذي رشحته الأكاديمية السويدية بعد ذلك ، وقررت — بعد اجراء الانتخاب — منحه جائزة عام ١٩٤٩ التي لم تكن قد منحت لأحد .

هذا وتتكون اللجنة — ومقرها الأكاديمية السويدية — من ثمانية عشر عضوا ، يتولى أربعة منهم مهمة التصفية الأولى وتحال اليهم أهم مؤلفات المرشحين .

وبعض هذه المؤلفات يكون مترجما الى اللغة السويدية ، ولكن البعض الآخر قد لا يكون مترجما ، هنا يتعين على الأعضاء قراءتها في لغتها الأصلية . ويجيد الأعضاء الانجليزية والفرنسية والألمانية والاسبانية فضلا عن السويدية بطبيعة الحال . وعندما تكون الأعمال المقدمة مكتوبة بلغة نادرة مثل الصينية أو الهندية يستعين الأعضاء بأحد المتخصصين في هذه اللغة . ان اللغة تكون عائقا في بعض الأحيان ولكن سرعان ما يتخطى هذا العائق ولم تقف اللغة حائلا قط دون تقييم كتاب ذي قيمة . وتعود بنا الذاكرة الى عام ١٩١٣ عندما رشح الشاعر الهندي **رابندرانات طاغور** لنيل هذه الجائزة ، ولم يكن قد صدر له سوى كتاب واحد ، ولم يكن هذا الكتاب قد ترجم بعد الى اللغة السويدية . وكان أحسن انتاجه الأدبي مكتوبا باللغة البنغالية . على أن لجنة التصفية الأولى سرعان ما اكتشفت أستاذا سويديا متخصصا في اللغة البنغالية . **وقد بهره شعر طاغور حتى أنه أصر على تعليم أعضاء اللجنة تلك اللغة كي يتذوقوا شعر الأديب في لغته الأصلية** . ولكنهم وجدوا الأمر صعبا بطبيعة الحال فاكتفوا بانتظار ترجمة الأستاذ المذكور ، وكانت الترجمة أمينة وثرية بدرجة أقنعت الجميع بأحقية طاغور لجائزة نوبل .

ولكن لا يجب أن نتصور أن مصير الجائزة بين أيدي هؤلاء الأربعة وحدهم ، اذ ان « لجنة الأربعة » بعد مرحلتها التحضيرية ، تبعث بأفضل أعمال المرشحين الى أعضاء لجنة الجائزة مصحوبة بمقتطفات من أعمالهم الأخرى مترجمة الى السويدية . ويشرع الثمانية عشر عضوا في القراءة دون توقف طوال الصيف .. وفي النهاية يعقدون أول اجتماع رسمي لهم في شهر سبتمبر ، كي يتحدثوا عن قراءاتهم ويتبادلوا الآراء ويمتدح كل منهم أحسن ما قرأ . وبعد اجتماعهم الأخير في شهر نوفمبر وهو اجتماع سري ، يعلن رئيس « لجنة الأربعة » عن افضل أديبين مرشحين للجائزة ، ثم يتلو تقريرا متضمنا ما كتب في الاشادة بأعمال كل من هذين الأديبين وما كتب كذلك في مهاجمتهما ، كما يتلو ملخصا لحياة كل منهما . ويبدأ الانتخاب بعد ذلك .

وقد يحدث أن يتوصل عضو من أعضاء اللجنة بما له من تأثير ومكانة الى منح الجائزة لكاتب مغمور يتعصب له . وقد حدث هذا بالفعل . في أكثر من مرة : ففي عام ١٩٤٥ مثلا كانت ستوكهولم تستعد لمنح الجائزة الى واحد من الأدباء الكبار المتنافسين عليها : أندريه جيد ووليم فوكنر وهيرمان هيسه وجول رومان وبنديتو كروتشه وتوماس مان الذي فكرت اللجنة في تكريمه بمنحه الجائزة مرة ثانية .

وفي أثناء كل هذه المناقشات والأحاديث كان أحد أعضاء اللجنة قد هام اعجابا بشعر أستاذة لم يسمع أحد بها من قبل ، تعمل في شيلي هي جابرييلا ميسترال . نشرت قصائدها في المكسيك وفي أمريكا اللاتينية .

وقد حاول هذا العضو اقناع زملائه بموهبة جابرييلا ، فقوبلت محاولاته بالرفض القاطع ، فأخذ على عاتقه مهمة ترجمة أحسن أعمالها الى السويدية بنفسه ثم طبعها ، وبدأ يوزعها بعناية ، ويرسل نسخا منها الى زملائه أعضاء اللجنة ، وكانت ترجمته ترجمة ممتازة جعلت اتجاه الرياح يتغير ، ومنحت الأديبة المجهولة جابرييلا ميسترال التي لم تكن لها أية فرصة في الفوز جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٤٥ .

ولنتحدث الآن عن أعمار الفائزين بالجائزة ، اذ أن المتشائمين كثيرا ما يتساءلون عن السبب في تكريم نوبل للعلماء الشبان والأدباء والشيوخ . ويمكن أن يرد على ذلك أيضا بأن رديارد كبلنج كان في الثانية والأربعين من عمره عندما حضر الى ستوكهولم عام ١٩٠٧ ليتسلم جائزته ، وأن البير كامي كان في الرابعة والأربعين عندما منح جائزة نوبل عام ١٩٥٧ . ولكننا نعتقد على أية حال أن السبب في ذلك انما يرجع الى طبيعة الجائزة نفسها ، اذ أن جائزة العلوم تمنح لمن توصل الى كشف علمي واحد ، وباستطاعة عالم أن يتوصل الى هذا الكشف وهو في العشرين أو الثلاثين كما يستطيع أن يتوصل اليه وهو في الخمسين أو الستين .

أما جائزة الأدب فهى تمنح لا من أجل عمل أدبى واحد ، ولكن من أجل جماع أعمال الأديب ، لذلك فانه يلزم أن يتقدم به العمر حتى تتضح معالم أدبه كله ● ولذلك تدرك الشيخوخة عددا كبيرا من الأدباء قبل أن يصل انتاجهم الأدبى الى مستوى استحقاق الجائزة ●

هذا ومن المعروف أن الأدباء ينضجون ببطء بخلاف العلماء ، فعالم الطبيعة يمكن أن تظهر عبقريته فجأة وهو لايزال شابا دون حاجة كبيرة الى أن تنضج تجاربه ●

ومهما كانت عبقرية الأدباء فان التجارب تنقصهم وهم لا يزالون شبانا ● فالكلمات لا تكفى لأن الحياة هى التى تمنحهم المادة اللازمة للكتابة ، ولكى يصبحوا أدباء ممتازين عليهم عادة أن يعيشوا طويلا ، وأن يعيش المرء طويلا يستغرق وقتا طويلا ●● !

وعلى الرغم من كل شىء فان البعض يعتقد أن نوبل قد منح جائزته كى يساعد بها الأدباء الشبان فى صراعهم المستمر ● ولم يفكر فى منحها للشيوخ من الأدباء ممن يكونون عادة قد صنعوا لأنفسهم مركزا مرموقا أو دخلا وفيرا ، ولم يعد فى مقدورهم تقديم الشىء الكثير للأدب ●

وهذا المعنى هو الذى عبر عنه نوبل ذات يوم بقوله : « **اننى بشكل عام أفضل الاعتناء بمعدة الأحياء أكثر من تمجيد الأموات** » « **اننى أود أن أساعد الحالمين على أن يشقوا طريقهم فى الحياة رغم الصعاب** ● ولم يمنع ذلك من ان يكون **سبعة من الفائزين بجائزة نوبل قد تجاوزوا** السبعين عندما منحوها ! كان عمر أناتول فرانس سبعة وسبعين عاما عندما حضر الى ستوكهولم لتسلم الجائزة ، وكان عمر أندريه جيد ثمانية وسبعين عاما ، وبلغ سير ونستون تشرشل التاسعة والسبعين عندما ظفر بالجائزة ● ولكن لا ننسى أن شروط منح الجائزة وتفاصيلها لم تكن من وضع نوبل نفسه ، ولم يدل فى حياته بأية ايضاحات فى شأنها ●

وقد أعلن بعض الفائزين بالجائزة ــ سواء بدافع من التواضع أو النزاهة ــ عدم أحقيتهم للجائزة وأحقية أدباء آخرين بها ● ففى عام ١٩٥٤ اعترض أرنست هيمنجواى على منحه الجائزة قائلا أن كارل ساندبرج وبرنار برنسون وايزاك دينشن أكثر استحقاقا منه ، وبعد ثلاث سنوات أخرى أعلن البير كامى عندما منح الجائزة : « لو أننى كنت عضوا فى اللجنة السويدية لأعطيت صوتى لمالرو » .

ولكن هذه الأحاديث تقودنا الى أن الجائزة كثيرا ما منحت باعتراف الذين حظوا بها لأنفسهم الى اناس أقل استحقاقا لها من غيرهم ● ويتضمن تاريخ جائزة نوبل كثيرا من حوادث النسيان والسهو ذهب ضحيتها عديد من الأدباء الكبار : لماذا لم تمنح الجائزة الى زولا أو تولستوى ؟ ●● لماذا لم تمنح لابسن أو لسترندبرج ؟ هل كان أعضاء اللجنة فى أيامهم غير قادرين على فهم أعمال الكبار ؟ أم أن الأمر مرده الى الكبرياء أو الأفكار المسبقة ؟

من المؤكد أن السبب فى اغفال هؤلاء الكبار يرجع أحيانا الى الصلف والغرور ، كما يرجع أحيانا أخرى الى مواقفهم المعلنة من الجائزة ، ولكن كثيرا ما راجع الامر الى لعبة السياسة ذاتها ●

ولندرس حالة الأسماء التى ذكرناها ● عاش أميل زولا حتى عام ١٩٠٢ وكان يمكن اختياره للجائزة فى سنتها الأولى أو الثانية ، وكان قد رشحه فعلا للفوز بها فى السنة الأولى الكيميائى الكبير بيير برتولو ● ولكن علينا ألا ننسى ان نوبل كان قد مات قبلها بخمس سنوات فقط ، وان ظله القوى كان لا يزال يخيم على أعضاء اللجنة ، ويؤثر على قراراتها ● ويجدر ألا ننسى انه كان يكره « نانا » والروايات الطبيعية الأخرى لزولا ، كان يراها واقعية أكثر من اللازم وسوقية ● الم يشر نوبل فى وصيته الى منح الجائزة « **لأجل عمل من وجهة النظر المثالية** » وقد كان زولا فى راى واهب الجائزة ، أكثر الأدباء بعدا عن المثالية ● وكانت اللجنة التى تعرف ذلك ملزمة بأن تضع ذوق نوبل الفنى موضع الاعتبار عند منحها للجائزة ●

أما عن تولستوى وابسن وستريندبرج فلم يمنحوا الجائزة بسبب الأفكار المسبقةلأحد أعضاء الأكاديمية ، هو الذى منع عنهم الجائزة واسمه كارل دافيد آف فيرسن وكان يبلغ من العمر خمسة وثمانين عاما . كيف حدث ذلك ؟ ان شرح ذلك ليس بالأمر اليسير . كانت الأكاديمية الفرنسية قد رشحت فى السنة الأولى شاعرا غير معروف نسبيا هو سولى برودوم وتأثرت الأكاديمية السويدية بهذا الاختيار ، كما أنها كانت تريد ألا يتعرض اختيارها لأى نقد . لذلك منحت الجائزة لسولى برودوم . وقد أثار ذلك الاختيار فضيحة أدبية ، ووقع خمسون أديبا التماسا يطالبون فيه بمنح الجائزة الى تولستوى ولكن اللجنة لم يكن باستطاعتها أن تمنح الجائزة لمؤلف « الحرب والسلام » لأنه لم يكن قد رشح رسميا فى السنة الأولى ، وقد أمكن تدارك هذا النسيان فى السنة الثانية ورشح تولستوى لنيل الجائزة عام ١٩٠٢ ولكن سرعان ما ظهر فيرسن على خشبة المسرح ، وكان على أعضاء اللجنة فى هذه السنة المفاضلة بين مومسن وسبنسر وتولستوى ، ولم ينكر فيرسن ان « الحرب والسلام » تحفة أدبية ، الا أنه اتهم أعمال تولستوى السابقة بأنها أعمال تستهدف الاثارة كما اتهم الأديب الروسى العظيم بأنه هاجم الحضارة فى أعماله وامتدح الفوضى ، وبأنه تطاول على الكتاب المقدس وأعاد صياغته ، وبأنه هاجم كل الجوائز الأدبية التى تمنح الأديب مقابلا ماديا. وكان لهذا الهجوم أثره على منح الجائزة ، فلم يفز تولستوى بها . وعلى الرغم من أنه عاش ثمانية سنوات بعد ذلك الا أنه لم يرشح لنيل الجائزة قط .

كما كان تعنت فيرسن هذا هو السبب بدوره فى عدم حصول كل من ابسن وستريندبرج على الجائزة .

رشح ابسن عام ١٩٠٣ واعترض فيرسن قائلا ان تكريم ابسن بمثابة تكريم أثر من آثار الماضى وكان يعنى بقوله هذا ان أفضل أعمال ابسن هى التى كتبت بين عامى ١٨٦٧ و١٨٩٢ أما فى الاحدى عشرة سنة التالية ، فان موهبته كانت قد أفلت ، وفى الوقت ذاته كان هناك أديب نرويجى آخر اسمه بيورنسون كان نوبل نفسه شديد الاعجاب به فأفضى كل ذلك الى تأييد رأى فيرسن واقصاء ابسن عن الجائزة التى منحت لبيورنسون . كما كانت أسباب رفض ستريندبرج أشد مرارة وقسوة ، فقد اتهم فيرسن أعمال ستريندبرج بأنها لا تساير العصر ، ويبدو أن ثمة عداوة شديدة كانت تفرق بين الاثنين فقد كان فيرسن ونصف أعضاء الأكاديمية وملك السويد نفسه يعيبون على ستريندبرج حياته الخاصة المتطرفة .

كان ستريندبرج قد فصل من مدرسته وهو لايزال صغيرا ، كما طرد من كل عمل اشتغل به . وكان قد تزوج وطلق ثلاث مرات وحكم عليه بالسجن لاتهامه بالتجديف والعيب فى المقدسات الالهية . وكان سكيرا ومناهضا للسامية مؤمنا بالسحر الأسود . ورغم ذلك كله فقد أضاع ما تبقى له من أمل فى الفوز بالجائزة عندما سخف من الأكاديمية السويدية فى أعماله اذ كتب يقول : « **ان الجائزة الوحيدة التى أقبلها هى عكس جائزة نوبل** » ولا يرغب أحد بالطبع فى تكريم من يسخر منه ويسبه ، لذلك لم يجد فيرسن وبقية أعضاء الأكاديمية مشقة فى اقصاء ستريندبرج .

ولئن كانت حياة الأديب الخاصة سببا يعوقه عن الظفر بالجائزة فى كثير من الأحيان وعلى الأخص فى حالتى ستريندبرج التى رأيناها ودانونزيو الذى أقصى بسبب مغامراته الغرامية ومشاكله المالية الا أن حياة الأديب الخاصة لم تحل، كقاعدة عامة ،دون فوزه بالجائزة . على اننا لا يجب أن نغفل فى هذا المقام أديبا عظيما كادت حياته الخاصة أن تقف حائلا دون فوزه ، هذا الأديب هو أندريه جيد الذى ظل مرشحا لسنوات عديدة لقى خلالها الرفض مرارا بسبب نزواته الجنسية التى لم يخجل من المجاهرة بها والدفاع عنها رسميا . وعاد اسم جيد الى الظهور كمرشح للجائزة عام ١٩٤٧ وكان عدد من أعضاء اللجنة يتسمون بالتسامح فى تلك الفترة . ولكن حدث ما لم يكن فى الحسبان ، اذ تحول أحد المؤيدين له من أعضاء اللجنة ومضى يهاجمه مدافعا عن

الأخلاق والفضيلة . وبعد مناقشات حامية منح أندريه جيد جائزة نوبل ، وناب عنه فى تسلمها سفير فرنسا فى السويد لمرض جيد فى ذلك الوقت .

وكثيرا ما تحول دون فوز الأديب بالجائزة اعتبارات أخرى غير حياته الخاصة مثل عقائده وآرائه السياسية .

ففى عام ١٩١٦ رشحت اللجنة أديبا اسبانيا هو زنيتوبيريز جالدوس لنيل الجائزة . ولكن اغلبية أعضاء اللجنة كانت متأثرة بدعوة رومان رولان الى السلام ، وبوقوفه ضد الحرب العالمية الأولى ، ونفيه الارادى لنفسه من فرنسا التىكانت طرفا فى الحرب آنذاك الى بلد محايد يسوده السلام هو سويسرا . وقد كان موقف رومان رولان هذا سببا فى فوزه بالجائزة .

وفى عام ١٩٢٨ لقى هنرى برجسون تأييدا من الأسقف ناثان سودر بلون الذى كان يكن اعجابا شديدا لآرائه الفلسفية ففاز برجسون بالجائزة .

وفى عام ١٩٣٤ كان الكاتب الايطالى بنديتو كروتشه فى أوج مجده مرشحا لجائزة نوبل ، وكان مناهضا للفاشية لا يكتم كراهيته الشديدة لها ، وكانت ايطاليا تحت حكم موسولينى و « ذوى القمصان السوداء » فكان منح كروتشه جائزة نوبل يعد اهانة لموسولينى الذى كان يدرك الأمر جيدا . ومن المحتمل أن يكون موسولينى قد أرسل سفيره فى السويد الى أعضاء اللجنة ، فلم يحصل كروتشه على العدد اللازم من الأصوات . ومنحت الجائزة لمواطنه لويجى بيرانديللو الذى لم تكن له مثل آراء كروتشه المتطرفة . ولكن يجدر أن نلاحظ أيضا أن الأكاديمية السويدية لم تخضع فى حالة مماثلة أخرى للضغوط السياسية التى كان يمارسها البعض من وراء ظهر اللجنة ، عندما منحت عام ١٩٥٨ جائزتها لبوريس باسترناك .

وكما رأينا فان الضغوط والتأثيرات يمكن أن تؤتى أثرها . ولكن مثل هذه الحالات ليست شائعة على أى حال ويمكن اعتبارها مجرد مكائد أروقة .

وفى عام ١٩٢١ عندما كانت تجرى المفاضلة بين جون جالسوورثى وأناتول فرانس ، مالت اللجنة الى تأييد أناتول فرانس على اعتبار أن أعماله هى التى أدخلت الى الأدب ـ على حد قولهم ـ نسمات الهواء الرومانتيكى .

ومضت احدى عشر سنة أخرى قبل أن يتردد اسم جالسوورثى من جديد وكان منافساه هذه المرة هما بول أرنست ، و ج. هـ. ويلز . وقال مؤيدو أرنست أنه ليس ذا عبقرية فذة فحسب ، ولكنه أيضا فى مسيس الحاجة الى النقود . وعلى الرغم من ذلك فاز جالسوورثى بالجائزة .

يقرأ الناس خلال شهرى نوفمبر وديسمبر من كل عام مقالات عديدة تمتدح الفائزين بجائزة نوبل حتى يصعب عليهم بعد ذلك ألا يعتبروا ذلك الفائز كائنا أسطوريا أو بقرة مقدسة .

اننى أقول هذه الملاحظات كى يعرف القارىء أن أعضاء اللجنة ليسوا فى نهاية الأمر سوى أناس مثلنا . أغلبهم رجال ذوو تجارب وثقافة ، وسيدات مثقفات يتسم حكمهن بالموضوعية . ولكنى أعود فأقول انهم ليسوا سوى أناس مثلنا لهم آراؤهم المسبقة وميولهم وغرورهم أيضا . ويحدث كثيرا أن يتأثروا بالآخرين أو يؤثروا فيهم ويحدث أيضا أن يكونوا متمكنين من ميدان جاهلين بميدان آخر .

ولكن على الرغم من ذلك كله فهم أمناء فى أحكامهم . ومنذ اللحظة التى يختارون فيها لمهمتهم يقومون بها على خير وجه محققين رغبة نوبل ذاته .

وفى يوم الخميس بعد الاحتفال المهيب فى كونستروست ـ قصر الكونسير ـ بتسليم الجائزة ترى من من الفائزين لم يتذكر عبارة القديس أوغسطين التى قال فيها :

« ماذا يكون التكريم فى هذا العالم ، ان لم يكن فراغا وهباء وتهديدا بالتردى فى الهاوية ؟ » .

الحفرة

محمد جبريل

قال :

ـ الآن ٠٠ حالا ٠٠

تســاءل :

ـ لماذا لا ننتظر حتى تهدأ حرارة الشمس ؟٠٠

بدا الرفض في عينيه ٠٠ أضاف دون أن يواجه النظرة الرافضة :

ـ انى متعب ٠٠

تشنجت يداه على البندقية :

ـ أنا الذى يصدر الأوامر ! ٠٠

نظر الى الفاس التى تركت ـ على الرمال ـ ظلا كالصليب ٠ تحركت شــفتاه ، وحاولت اليدان أن تعبرا عن شيء محدد ، لم ينطق به ٠ **اتجهت عينــــاه الى اللاشيء** حوله ٠ قبة النيران والرطوبة والرمال ، والخيمة الواحة **التى ـ لابد ـ يتلذذ أفرادها** بما يرون ٠ سيمفونية القهر التى تصطخب أنغامها فى تلاحق **لا ينتهى ٠٠ جذب الفأس** وباعد ما بين ساقيه :

ـ هل نحتاج للفأس وحدها ؟٠٠

ـ بل نحتاج الى يديك فى رفع الرمال ٠٠

ـ حفرة صغيرة اذن ؟٠٠

تشاغل بتثبيت « البيريه » حتى لا تواجه عيناه قرص الشمس اللاهب ٠ المعادلة قاسية ، ولـكنها صحيحة : قتل الأعداء بطولة تفقـد معناهـــا فى قاع الأسر ، وكفة القتلى الأربعين لابد أن تقابلها كفة الفرد القاتل ٠٠ ابدى دهشته ، وربما استياءه ، للمهمة الصعبة ٠ قال القائد دون أن يطرأ التغيـــير على جمود ملامحه : **تلك نصيحة التوجيه المعنوى ٠٠ أنت تعانى من فقدان الثقة ، وهذه المهمة ستعيد اليك ثقتك !٠٠**

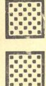
أسلم نظراته الى الحركة الآلية للجسد المتعب ، والفـاس ، والحفرة ٠ الحــادثة العجيبة كأنها أسطورة ، تجد النهاية فى تقطير مياه المحيطات ، واحصاء بلايين الأجرام السماوية ، والصعود الى القمر بجناحى عصفور ٠٠

ألقى الفاس جانبا ، وقال :

ـ الجاروف هو ما نحتاجه ٠٠ وليس الفاس ٠٠

علا صوته ليناقض اللحظة المتوترة :

ـ لا نملك الا الفأس وحدها ..




اللعبة سخيفة وماكرة ! .. ربما تتواصل الساعات ، وتنقضى .. والرمال تنساب من بين الأصابع لتعود الى الحفرة .. فما معنى الذى يحدث ؟.. الرمال أبعد ما تكون صلاحية للخضرة ، والحفرة لن تصبح عين مياه ، والمهمة الانتحارية ، والبطولة وكل شيء يفقد معناه اذا اهتزت البطن فوق ضرائح الأولياء ..

تلاصقت الراحتان ، ودارت الحركة الآلية . تحولت الى فعل ثابت ، ممل . ران الصمت الا من تطاير ذرات الرمل . اتجه القرص اللاهب ناحية الغرب . غير من جلسته مرة ، ومرة ، ومرات . نظر الى الخيمة التى سكنت فيها الحركة ، والى الخطوط الدائرية والمتعرجة فوق الرمال ، والى الافق ـ من كل الجهات ـ يحاول ـ بلا هدف ـ أن يكتشف نهايته .. لماذا لا يبدو تواصل لحظات الصمت ؟. أسند البندقية الى الرمل ، واعتمد على فوهتها براحتى يده . قال :

ـ لماذا فعلت مافعلت ؟..

الرجل يحيا فى مغارة التفرد والقسوة والصمت ..

أضاف :

ـ قتل أربعين ضابطا ..

ما معنى الحرب اذن ؟ .. قبل المهمة ببساطة . لو انه فكر فى القتلى : هل كان يوافق ؟.. تسلم الخرائط والسلاح ، وطار الذهن الى جزيرة منعزلة . ظلت الخطة أوراقا ، تمتد اليها الايدى بالحذف والاضافة والتعديل . عيناه دققتا فى الجزئيات ، وناقش كل التفاصيل . درس طبيعة الارض والظروف وتحركات العدو . تعرف الى الكمائن وحقول الالغام . وتصور ـ بالفعل ـ انه جاوزها . عانق اللحظة . عاش أوقات السمر . حفظ النكات والعبارات البذيئة . عرف الاسماء واحدا واحدا . احتفظ بالصور فى جيبه الداخلى . لو انه التقى بهم ، ربما انتابه الحرج ..

ـ الديك أولاد ؟ ..

اهتزت الفأس فى يده ، وارتعشت أهدابه . اليد الماهرة تضع ألوان الطعام على مائدة الطعام . سأل عن غياب كبرى الاولاد . قالت انها فضلت قضاء الاجازة فى بيت الجدة . بنات الجيران فى مثل سنها . فضلا عن استمتاعها بمشاهدة التليفزيون والتسلى ـ عبر النافذة ـ بصخب الحياة فى الميدان الكبير . طلب أحدهم ـ لا يذكر من ـ حقيبة بدلا من الحالية التى تهرأت . شدد الذى لم يدخل المدرسة بعد على مطالبه بأن تكون ثيابه وكتبه معدة قبل أن يبدأ العام الدراسى . سأله : ماذا يريد أن يكون ؟.. فكر طويلا ، ثم قال : عسكرى مرور ..

ـ نعم ..
ـ كم ؟ ..
ـ أربعة ..
ـ أطفال ؟ ..
ـ الكبرى فى الحادية عشرة ..
ـ بنات ؟ ..
ـ بنت واحدة وثلاثة أولاد ..
ـ منذ متى لم تر أولادك ؟ ..

توقف عن العمل . تنفس بعمق . قطب حاجبيه . قبل أن يهبط من الشقة أصر الصغير أن يعيد عليه قائمة مطالبه . أبدى موافقته ، ووعد بالمزيد . انذرته

الكبرى بأن توقف رسائلها اذا أهمل الرد عليها · أسلمت الزوجة مشاعرها للنظرات الحانية · التفت الاشياء بدفء العاطفة · همهم بكلمات لم يعن أن تكون ذات معنى · مجرد الرغبة فى تبديد دخان الانفعال الذى كاد يخنقه ··

ـ **ثلاثة أشهر ··**

ـ **فترة ليست بعيدة ··**

ـ ··· ··· ···

علا صوت الصمت · أنصت لدقات قلبه · قال ليحرك شفتيه

ـ **ألك عشيقة ؟**

هه ·· لماذا هذا السؤال بالذات ؟· فى البداية قالت : لا أهمية لشىء ما دمنا نحقق المتعة ! ·· روى عن الظروف البالغة التعقيد التى يحياها · قالت : ان الجسدين العاشقين يصبحان ارضا وسماء فى أى مكان يصلح للرقاد · أضافت ضاحكة : انى أرض عطشى ·· فارونى من سمائك !· امتدت السماء بطول القامة ، تلفها غلالات الظلام الدافئة ··

ـ **انى متزوج ··**

ـ **ما معنى عشيقة اذن ؟ ··**

الرفض المفاجىء أذهله · السهل لم يعد ممكنا · الصديق الجديد وسيم وثرى ويلوح بالزواج · قال ان الحياة المدنية هى الامل الذى يحقق المتعة والرفاهية · هزت كتفيها متسائلة : **هل أترك الحاضر المؤكد للمستقبل الغامض ؟··**

استطالت الظلال · تلون قرص الشمس بالأرجوان الذى يؤذن بالمغيب · الحفرة اللعبة ، السخيفة ، الماكرة ، القذرة ·· لا تزال قطرة فى محيط · لا بد أن تجد الساعات المضنية نهايتها ··

بدا أنه يحرك الفاس فى الرمل دون أن يقوى على رفعها · زاغت عيناه · تقوست ساقاه · تلاحقت أنفاسه · كومة الحفرة ترتفع الى جانبها شبرا واحدا أو أقل · الرغبة فى التعذيب فرضت نفسها · تأكدت · التخمين وهم · الاشعة القاسية أشعلت نيرانها فى الجسدين المتعبين ··

فى جهد لم يحاول اخفاءه :

ـ **استرح الآن ··**

واصل تحريك الفاس فى الرمل دون أن يلقى بالا الى النصيحة · بدا ان الحركة الآلية تدور ـ بتلقائية ـ حول نفسها · صرخ :

ـ **استرح ! ··**

تهاوى الجسد المتعب ، والفأس · هدأت ذرات الرمل · مسح العرق المتصبب على رأسه ووجهه وعنقه · بذراعيه ويديه ، كيفما اتفق · اغمض عينيه وفتحهما عدة مرات · حدق أمامه ليتحقق من الرؤية · وضع ظهر كفه على فمه كأنما يحد من لهاث أنفاسه · همس :

ـ **ما معنى الذى يحدث ؟ ··**

عاود صراخه :

ـ **قلت لك استرح ·· وكفى ··**

ومضت عيناه :

ـ **لن أواصل الحفر اذن ؟ ··**

فقد أعصابه تماما • ضربه بأسفل البندقية فى كتفه • أشار بعينيه الى الفاس الملقاة ، وقال :

ـ اكمل ! ••

قبل أن يعاود النقاش ، عاجله بضربة ثانية • زحف الى الفاس • تقلصت عليها يداه • لم ترتفع الفاس ولا اليدان • لا حراك ••

أدار البندقية • وجه فوهتها الى رأسه • ضغط على شفتيه وأسنانه • قال بهدوء متوعد :

ـ اترك الفاس •• وارفع الرمل بيديك !••

لو أنه نطق بكلمة واحدة ، فلعله يفـــرغ الرصاص فى رأسه • تحرك الذهن برغم الاعياء الذى هد الجسد • مثلما تذرو المدراة حبات القمح ، تحركت يداه لترفعا الرمل • اللعبة سخيفة ، وقاتلة أيضا • اصطدمت أصابعه بصلابة الرمل • دون أن يلتفت اليه ، ســحب الفاس ، وواصل الحفر باصرار يائس • علا صوته فى لهجة متحدية :

ـ مامساحة الحفرة على وجه التحديد ؟••

قال بنفس الصوت المتوعد الهادىء :

ـ بالتحديد •• أريد حفرة بمثل قامة الانسان ••

تهاوت الفاس من يده • ماذا يريد ؟• الزنزانة المجـاورة صر بابها فى الصباح الباكر • تباعد صوت الاقدام • اختفى تماما • علا صوت الرصاص • مات الرجل • تهمته أنه رفض ارشاد الجنود الى مكانك •• فماذا عن المصير ؟••

لامست فوهة البندقية شعر الراس :

ـ لماذا توقفت ؟••

فى اصرار :

ـ لن أحفر •• اقتلنى الآن !••

ضغط على الزناد ، وبدا انه سيطلق الرصاص حالا ••

عادت الحركة الآلية • تواصلت • امتدت ••

أشار الى الاعين المحدقة • حانت نهاية اللعبة •• فلماذا تكتفى بالفرجة ؟ ••

ـ والآن •• حاول أن ترى الحفرة من الداخل ••

غطى وجهه بيديه :

ـ لن تفعل ذلك ••

برقت عيناه بنشوة قاسية :

ـ ما الذى سأفعله ؟ ••

تحول الصوت الى حشرجة :

ـ لن تفعل ذلك ••

حاول أن يجرى • تخاذلت قدماه ، وسقط • زحف على ركبتيه ويديه ، كأنه عاد طفلا • الخوف بدل ملامحه تمــاما • بالقطع لم يعد هو • العينان الزائغتان • الشفتان المتدليتان • الانف الذى يلتقط الانفـاس ، ويطردها ، فى تواصل عقيم • الصغيرة تعيد مطالبها بلدغتها المحببة • الكبرى تهدد بايقاف الرسائل • الزوجة لها مطالب تحجب الاعلان عنها بنظرات الحنان الدافقة • يد القائد تربت على الكتف فى مودة قبل أن يبدأ خطوات المهمة • تمــوجات الرمال تعزف لحن القســوة والبشاعة والعذاب • الضباب يهبط • يلف الأشياء فى غلالات كثيفة ••

أغمض عينيه •

الربيع الراحل

الحسانى حسن عبد الله

ذاتَ ربيعٍ فتحْتُ قلبى ، وقلتُ فليدخلِ الربيعُ
وكنتِ أنتِ التى أهلّتْ ، فالتفتَ المطْرِقُ الوجيع
أجال طرْفًا ، ومد كفًّا ، كأنما مُدَّتِ الضلوع
وارتاع لمّا ذهبتِ عنهُ ، كأنه طفلُكِ الرضيع
يَصْدَى إذا فجأةً توارى ، ثديُكِ يا أمهُ ، يجوع
ولم يزلْ مذ رآكِ طفلاً ، فى عينه وجهكِ الوديع
غيرَ اختيارٍ وباختيارٍ ، يصحبهُ حسنُكِ المطيع
وأمْرع الجدبُ من رؤاهُ ، وأزهرتْ حوله الربوع
وآنستْ ليلَهُ الأمانِى ، فما لليلاتِهِ هُجوع
إذا غفا حالماً هزيعاً ، أيقظهُ حالماً هزيع
وفاح فى الكونِ منكِ نَشْرٌ ، فكلّهُ ، كلّه يضوع
لتخفقِ الريحُ يا سمائى ، أحببتُ ،
فلتُنْشرِ القلوع
وليحملِ الموجُ أغنياتى ، تُشيع فى الليل ما تشيع



وليبلغ النجمَ فى ذُراه ، من فيضها المنتشى رجيع
نحن صديقان ياسفيني ، يَعْمُر صدريْهما اولوع

***

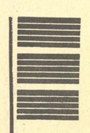
. . ذات ربيع ،

وراحَ يرْنو ، فصدّهُ غيْبٌ منيع
دعا ، لعل الظلامَ يحنو ، ولا مجيبٌ ولا سميع
لقد تولى الربيعُ عنه ، وأقبلتْ بعدَهُ الدموع

***

يا قاضياً بالذبول فينا ، لا تتّقى بطشَهُ دروع
الزهر من حولنا يبيدُ ، تكبو بأطرافه الجذوع
ما هذه التُّربُ والصحارى ، كان هنا عالمٌ يرُوع
من أى فج سعى إليه الخرابُ حتى عَفَا المَربع
أجابنى الصمتُ .

قلتُ صبراً ، يأيها المُجْهَدُ الوَجيع



لقاء المجلة

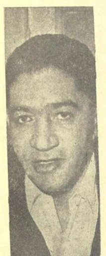


نعمان عاشور

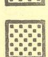
اجراء :
نبيل فرج

بدأ نعمان عاشور حياته الأدبية فى القاهرة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بعدة سنوات ، نشر خلالها مجموعة من القصص القصيرة ، والدراسات النقدية ، والتراجم ، تنبىء عن اتجاه فى الحركة الثقافية ، يلتزم بالوظيفة الاجتماعية للعمل الأدبى .

حتى اذا قامت الثورة ، وقوضت دعائم المجتمع القديم ، كان نعمان عاشور ، بوعيه وثقافته ، من أكثر الأدباء انفعالا بالروح الثورية الجديدة ، وتحركت ملكاته فى مجال المسرح الكوميدى بطموح كبير ، فقدم مجموعة من الأعمال الهامة للحركة المسرحية نقلتها الى مستوى آخر من الجدية والاصالة ، وحققت ، بالأهداف الاجتماعية التى تفى بها ، استجابة شعبية عريضة بين جماهير المشاهدين ، وقفف بها نعمان عاشور فى مقدمة جيل كامل من الكتاب المسرحيين ، الذين ينتمون للاتجاه الواقعى ،







الذى ازدهر فى بلادنا مع النهضة السياسية والقومية .

ذلك أن مسرح نعمان عاشور يتخذ مادته من الحياة الاجتماعية الجديدة فى مرحلة الانتقال ، ولكن بروح ناقدة ، تعرى مواطن الفساد والتخلف ، فى الصراع بين الطبقات ، وتسخر من النقائص الاجتماعية التى لا تزال تتنفس بيننا والتقاليد القديمة التى تضرب فى أحشاء المجتمع ، من أجل أن تتداعى ، ويصوغ القيم الانسانية الجديدة المتقدمة .

وقد أثارت مسرحيات نعمان عاشور خلافا بين النقاد ، أو بينه وبين النقاد ، يتمثل فى المصطلح النقدى الذى ينطبق عليها ، خاصة مسرحيات : « الناس اللى تحت » ١٩٥٦ ، « الناس اللى فوق » ١٩٥٨ ، «عيلة الدوغرى» ١٩٦٣ ، اذ أنها ـ على خلاف ما يؤكد المؤلف ـ لا تنتمى الى صيغة المسرح الكلاسيكى بوحداته الثلاث المعروفة ..

ويعد تفسير الدكتور محمد مندور لهذه المسرحيات أسلم التفسيرات ، لأنه اشتقه من طبيعة فن نعمان عاشور نفسه ، ووجد أمثاله فى مسرح تشيكوف وجوركى ، وهو الأوتشرك ، أو المسرح التسجيلى الذى يقوم مقام التحقيق الصحفى ، فى مواكبة الأحداث والمشكلات ، واختبارها على المنصة .

وهو شكل فنى له معمار خاص ، ينهض على عناصر فكرية وتكنيكية مختلفة ، وتتغلغل فيه التراجيديا فى أعماق الكوميديا ، استنبطه نعمان عاشور من قراءاته وتجاربه ، وأضافه الى المسرح العربى ، لكى يحمل أفكاره العصرية وآرائه وتطلعاته وروحه المداعبة . وقد كان هذا المسرح بمثابة ثورة على المسرح التقليدى اذ ذاك فى القاهرة ، البعيد عن الواقع ، والذى تراوح أغلبه بين الاقتباس والترجمة والتمصير .

وفى هذا اللقاء مع نعمان عاشور نتعرف على أبعاد تجربته الأدبية التى يعد المسرح انضر وجوهها .

قراءات واهتمامات مبكرة

● أرجو أن تذكر للقراء المكونات المبكرة التى حدت بك الى الكتابة ؟

ـ فى نشأتى الباكرة كان جدى يملك مكتبة كبيرة فى ميت غمر ، لأنه كان من علماء الأزهر الذين درسوا على الشيخ محمد عبده ، وكان يقرض الشعر . وقد تفتحت عينى على هذه المكتبة الزاخرة بالتراث العربى ، فقرأت فى صباى الكثير من كتب هذا التراث . اذكر من ذلك « الأغانى » ، « الأمالى » ، ودواوين الشعر العديدة .

ولعل أبرز ما يزال عالقا بذهنى من هذه المرحلة قراءتى لتاريخ الجبرتى بأجزائه الأربعة، فقد أثر فى نفسى تأثيرا عميقا ، ونما فيها الارتباط بالتاريخ الذى لا يزال يلازمنى حتى الآن . ومن هنا ترانى دائما أتعلق بدراسة التاريخ والكتابة عنه ، وبخاصة انى شببت على أحداث تاريخية عديدة من ابرزها قضية مقتل السردار عام ١٩٢٤ .

كنت فى هذه المرحلة فى فترة التفتح للقراءة وحب القاهرة ، وبداية الادراك السياسى للبيئة والمجتمع . وقد تضافرت هذه العوامل فى استنبات مكونات فكرية ونفسية وخيالية جديدة ، ترتبط عندى بتاريخنا القومى ، وبنضالنا السياسى ، وتطورنا الاجتماعى .

بعد ذلك جاءت مرحلة هوايتى للقراءة الأدبية، أيام فورة النهضة الادبية التى تزعمها فى الثلاثينات وما بعدها طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ، فغرست فى نفسى الروح الأدبية المدعمة بالوعى التاريخى والادراك السياسى والاجتماعى .

حتى اذا اقبلت على دراستى الجامعية كسبت فى مرحلتها الخطوة التالية ، وهى التعرف على الدراما كأبرز ما استلفتنى فى التراث الأوربى الذى أدرسه .

ولما خرجت الى الحياة العملية كنت محاطا بثلاثة عوامل رئيسية هى :

ـ الشغف بالتاريخ الذى غرس بذرته الجبرتى .

– الاهتمام بالسياسة المعاصرة المتمثلة فى الأحداث العاصفة بحياتنا العامة .

– الميل الأدبى الجارف الذى أفضى بى على بداية الخمسينات الى الانصراف كليـة الى الانتاج الأدبى . وقد بدأ ذلك على صورة كتابة دراسات لحياة بعض الشخصيات الأدبية ، مثل جوركى وبرناردشو وأراجون ، جمعتها فى كتاب « فتيان الحرية » .

الا أنى كنت قد بدأت ، متأثرا بقراءاتى واهتماماتى الجديدة ، فى ترجمة الكثير من القصص القصيرة فى أوائل مراحل اشتغالى بالصحافة ، بعد عام ١٩٤٥ ، فترجمت قصصا لوليم سارويان ولينازيوسيلونى وجوركى وتشيكوف واناند وغيرهم . ولكنى للأسف، لم أجمع هذه الترجمات ، لأنها كانت طريقى الى الحياة الأدبية .

ثم بدأت عقب ذلك فى كتابة دراسات أدبية عامة ومتخصصة ، تتناول القيم الجديدة فى الأدب المصرى ، والاتجاه نحو الواقعية ، وهو الاتجاه الذى كان أيامها فى طور المخاض . وقد مكنتنى هذه المقالات من اتخاذ موقف فعال من الأدب السائد ، وهو أدب تغلب عليه الرومانتيكية ، فاندفعت فى كتابة القصص القصيرة بالأسلوب الواقعى الجديد ؛ الذى ينبع من حياة الجماهير الشعبية ، وموقفها الطبقى من التطور الاجتماعى . وكان لدراستى للماركسية ، ومعاركتى للسياسة ، أثرهما الواضح فى خلق بذور جديدة للقصة القصيرة ، تنأى بها عن الطبيعية ، وتلتزم بالتطور وحركة التاريخ .

ومن هذه القصص مجموعتى الأولى « حواديت عم فرج » .

فى هذه الأثناء كنت قد بدأت أتبين القيمة الفعالية التى ينطوى عليها فن الدراما ، كأبرز فنون الأدب الأوربى ، فاتجهت الى دراسة المسرح ، بوصفه أقدر أدوات التعبير الأدبى نفاذا الى الحياة الشعبية ، وأكثرها فاعلية فى الجماهير . ساعدنى على ذلك دراستى الجامعية ، ثم مطالعاتى الخاصة باللغة الانجليزية . وجاء ذلك على صورة دراسات كنت أكتبها فى مختلف المجلات عن المسرحيين الذين تأثرت بهم فى البداية : أبسن ، جوركى ، برناردشو وغيرهم .

ولعل ابرز اكتشافاتى فى هذه المرحلة أنى تبينت أن تشيكوف ليس كاتب قصة قصيرة فحسب ، وانما يعد أحد الأعمدة الضخمة للمسرح المعاصر ، فانكببت على قراءة مسرحه ، ولفتنى فيه واقعيته وشاعريته وقدرته على نقل الحياة بفن كبير ومعمار خاص يتخطى جميع الأشكال المسرحية المعروفة .

كان تشيكوف فى حد ذاته ثورة ، انتزعت من نفسى امكانيات كامنة ، ما كانت لتظهر لولا قراءتى له . وقد بدا ذلك واضحا فيما بعد فى الكثير من مسرحياتى التى تخطت الشكل الكلاسيكى المعروف من مقدمة وتأزم وانفراج.. مما حدا بالصديق الناقد أحمد عباس صالح الى أن يعدنى تلميذا مخلصا لتشيكوف .

غير أن هذا لم يكن كل الحقيقة ، لأن تأثرى بتشيكوف انحصر فى اكتساب بعض القيم الفنية التى تحرك فى اطارها ، وكانت لازمة لخدمة موضوعى فى المسرح ، وهو موضوع لا يقف عند حد التصوير الاجتماعى المباشر ، وانما يعدوه الى الدعوة والنبوءة .

الواقعية الاجتماعية

● الى أى اتجاه ينتمى مسرحك ؟ وما هى تجربتك مع اللغة ؟

– جاء اتجاهى نحو كتابة المسرح متأثرا مباشرة بالتيار الواقعى الذى ظهر مع الخمسينات . وساعد على ذلك عوامل كثيرة ، أبرزها اهتمامى المبكر بالقضايا الاجتماعية ، وانغمارى فى التيار الفكرى اليسارى ، وهو أساسا فكر اجتماعى خالص .

وقد اتضح ذلك منذ البداية فى « المغناطيس »،

التي قامت على أساس دعوات اصلاحية اخلاقية ، وعطف مباشر على معيشة بسطاء الناس في المدينة ، والفجوة الفاصلة بين حياة الطبقات الشعبية والمثقفين الذين تنبتهم الطبقة الوسطى السائرة في ركب الاقطاع .

وعندما كتبت « الناس اللى تحت » بدأت الرنة الطبقية تتردد بين فصولها ، وكان واضحا انني وضعت يدى ، بكل مكوناتي السابقة ، على النبع الدفاق الذى استقيت منه فيما بعد كل دفقاتي الدرامية .

ثم جاءت « الناس اللى فوق » كتحقيق مباشر لهذا الاتجاه ، صورت من خلالها وضعا طبقيا خالصا ، كاد يطغى على الجانب الانسانى فى المسرحية ، ولكنه حمل طابعا سياسيا واضحا ، ربما كان له أثره فى تحديد أبعاد الشخصيات ذاتها . واعتقد أنه أثر على الجيل المصاحب لى من الكتاب ، فقد بدأوا فى التقاط هذا الخيط السياسى دون حرج ، وطوروه كل بأسلوبه الخاص .

على أن الاطار العام الذى كان يحيط بهذا الأساس الفكرى كان يربطنى دواما بتاريخ مسرحنا العربى فى مراحله السابقة . فقد تأثرت كثيرا أولا بقراءاتى وثانيا بمشاهداتى للكوميديا المتطوره عبر السنين فى مسرحنا ، ابتداء من يعقوب صنوع ، ومرورا بمحمد عثمان جلال ، حتى الريحانى . ولعله ليس من قبيل المصادفة اننى سميت « الناس اللى تحت » أول ما الفتها « مصر الجديدة » . واذكر أن المرحوم محمد مندور حين قرأ النص علق على الاسم باننى احاول تقليد فرح انطون، ولم أكن فى الواقع قد قرأته بعد . ثم أنه كان من أبرز التعليقات التى اثارها النقاد حول مسرحيتى الأولى انهـا تعتبر امتدادا لمسرح الريحانى على مستوى أبعد . وكل هذا يشير الى أننى فى كتابتى للمسرح كنت أصدر عن نفس الامتداد الفنى والفكرى السابق فى تراثنا ، بقدر ما كنت أصدر ، فى نفس الوقت ، عن الواقع الاجتماعى الذى أعاصره ، وهو واقع الهم الآخرين قبلى ، وأن يكن فى درجات تتناسب مع تطورات عصر كل منهم .

ولعل الاضافة الوحيدة أو التأكيد الوحيد الذى حققته فى هذا المجال هو الأخذ المباشر من الواقـع الحى ، وفى الوقت نفسـه التأليف الدرامى الخالص ، وكلاهما كان من معوقات أو صعاب المسرح السابق . فلم يكن المسرح قبل ذلك قد عرف التأليف الخالص للمسرح ، انما كانت الكتابات المسرحية تقوم على الاقتباس من الكوميديا الأجنبية أو تمصيرها ، دون مراعاة التفاعل مع الواقع المعيش .

وهذا بدوره ما الزمنى من البداية الكتابة باللغة العامية ، لأنها كانت اللغة الوحيدة التى تستطيع أن تعبر بأصالة عن الواقع ، وهى فى نفس الوقت اللغة التقليدية للكوميديا السائدة من قبلى . حتى أن عثمان جلال ، وهو رجل معروف بتحيزه للفصحى ومن شعرائها ، لم يجرؤ على تقديم موليير الا بالزجل العامى . وقد عانيت كثيرا من هـذه القضية ، قضية العامية ، وعشت فترة طويلة أحمل لواء الدعوة اليها .

والواقع أنى لم أكتب بالعامية من البداية ، وانما كنت أكتب بلغة مطورة ، هى ما أسميها دواما اللغة المسرحية . وقد خضت فى سبيل الدفاع عنها الكثير من المعارك ، وهى لغـة منتقاة ، لا يمكن اعتبارها عامية بالمعنى المفهوم عن العامية ، ذلك أنها ليست مجرد عبارات وألفاظ مما يتحدث بها الناس ، ولكنها تحمل كل الامكانيات المميزة للفصحى ، القادرة على نقل الأفكار والآراء والقيم ، وكل مذاق العامية على الغور فى أعماق الحياة اليومية .

وقد أدى بى الأمر الى اثبات قيمتها الأدبية كلغة الى ترجمة « عطيل » شيكسبير بها ، وكانت تجربة أثبتت قدرة هـذه اللغة المسرحية الجديدة على حمل رسالة المسرح ، لولا أنه لم يقـدر لهذه التجربة أن ترى النور الى الآن .

تطلعات مستقبلية

● ما مضمون مسرحك ، وعلام تتحـدد قيمته ؟ وما موقفـه من التجـارب الأوربية المحـدثة ؟

ـ المسرح الذى أكتبه ـ كما ترى ـ قوامه

الواقعية الاجتماعية ، التى تحمل اتجاهها حضاريا قوامه الدعوة الى ربط الحاضر بالمستقبل فى اطار التطور الحضارى نحو الاشتراكية .

ولذلك فان مسرحى تتحدد قيمته بالصراع الاجتماعى القائم ، وما استكشفه من أبعاد مقومة لهذا الصراع فى مسار التطور نحو بناء مجتمع مستقبلى جديد .

بدات ذلك منذ اللحظات الأولى التى ادركت فيها أهمية المسرح كأداة تعبيرية تشارك فى بناء الحياة الجديدة . فكانت كل مسرحياتى عبارة عن رصد تسجيلى لمراحل التطور ، وما يومىء اليه من اتجاهات تخدم قضايانا الاجتماعية فى تقدمها نحو بناء مجتمع المستقبل .

تجد ذلك واضحا فى الدعوة الى حتمية بناء الاشتراكية وما يصاحبها من عثرات فى مسرحية « وابور الطحين » . والدعوة الى الحرص على تكوين الأجيال الجديدة القادرة على بناء الحياة المستقبلة بعد اليأس الغامر من الأجيال القائمة ، والتطلع نحو طفل المستقبل الكامن فى ضمير الغيب ، لخدمة القضية الحضارية التى أرنو اليها دائما ، وهى قضية بناء الاشتراكية ، تنطق بذلك مسرحية « بلاد بره » .

كل هذا يبرىء مسرحى من الزعم القائل بأن الواقعية التى أصدر عنها واقعية موقوتة بما أسجله من مراحل تطورية ، سيتجاوزها المجتمع فى المستقبل ، لأن مسرحياتى كلها تعبر عن تطلعات مستقبلية بعيدة ، وتحمل بشراها .

وربما كان سبب هذا الفهم ظهور التيارات الجديدة فى المسرح التى تحاول ، فى الوقت الحاضر ، تجريده من أبعاده الاجتماعية والانسانية معا ، وتحويله الى مسرح فكرى ، يعالج القضايا العقلية والفلسفية ، وبالتالى ينحصر فى نطاق الذاتية الفردية للانسان المعاصر ، كما هو الشأن فى المسرح الوجودى ، ومسرح العبث ، واللامعقول ، وغيره من التيارات الجديدة التى تجتاح أوربا الغربية .

والواقع أن هذه التيارات لها قيمتها بالنسبة لمجتمعاتها وحضارتها من الناحية الموضوعية ، وربما كان لها تأثيرها على التطور الفنى للأشكال الدرامية فى العالم . غير أنى أرى أن مهمة المسرح ، خاصة فى مجتمعنا النامى ، تختلف موضوعيا عن المسرح الجديد القائم فى الغرب لأن قضايانا أكثر الحاحا اجتماعيا وبعدا انسانيا من قضاياهم . ثم أن أبرز ما ينقصنا هو تأكيد وبلورة الشخصية التى تنبتها مجتمعاتنا كأساس لكل تطور منشود .

ولهذا فانى أقف بمسرحى ملتزما بقضايا مجتمعى المحلية الخالصة كأساس ، وبشخصيات مجتمعى الحية كقوام لكل بناء مستقبلى مرجو . وهذا لا يمنع من الافادة من كل المكتسبات التكنيكية والفنية التى بلغها المسرح الأوربى .

وهذه هى الصعوبة الكبرى التى تواجه مسرحنا القائم حاليا . عليه ان يلتزم بواقعنا وشخوصنا وقضايانا ومشاكلنا واحلامنا وتطلعاتنا ، وفى نفس الوقت عليه أن يفيد من التكنيك المتجدد للمسرح العالمى ، بالقدر الذى يحفظ له خصائصه المحلية ، الوطنية والقومية معا ، ومقوماته الاجتماعية ، وقيمه الانسانية ، وتطلعاته الحضارية ، بكل ما تحمله من احاسيس ومشاعر وأفكار خاصة به .

ومن المؤسف أن الخروج على هذه الأسس يغرى الكثيرين من الكتاب الجدد والراسخين على حد سواء ، وأنا اعتبر هذا افلاسا وهروبا من معاركة الواقع ، والالتزام بالدفاع عن قضاياه ، ولا يخدم ما يسمونه الاتجاه بالمسرح نحو العالمية ، لأن العالمية فى أى فن تنبع أساسا من محليته الخالصة .

واعتقد أن موجة الاسفاف والهبوط التى تشجع على قيام فرق مسرحية خاصة وعديدة للاضحاك فى هذه الأيام مرجعها ابتعاد المسرح الجاد عن هذه الأسس الواقعية الصلبة .

الواقع والحقيقة

● الواقعية فى رأيى مضمون لا شكل ، يمكن أن تستوعب الأساطير أيضا . ما مفهومك لها الذى يتجسد فى مسرحك ؟

ـ تقابل الواقعية فى الوقت الحاضر بهجوم مرير من أنصار الذاتية والرومانتيكية ومايقابلها من تيارات متجددة واتجاهات مستحدثة فى كافة الألوان الأدبية .

والحقيقة ان المفهوم النظرى للواقعية هو الذى أدى الى هذا الارتباك ، فنحن نعيش فى عصر على قدر ما هو مركب وغامض ، يحتاج اكثر ما يحتاج الى الوضوح ، والصدق ، والموضوعية .

من أجل ذلك كان التمسك بالحقائق الواقعية الموضوعية وعرضها بوضوح وصدق ، من ألزم

ضرورات الفن المعاصر . لكن لا يشترط نقل الواقع على صورته المباشرة الجافة لان الفن لابد وأن يتخطى الواقع . بمعنى انه قد يأخذ مادته من الواقع ، ولكنه يعيد خلقه من جديد على صورة خلاقة ، هى بمثابة اشعاع للواقع، وليس تجسيدا ماديا له .

ذلك أن الفن هو روح الواقع وعطره الفواح ، فاذا تجرد من الواقع حلق فى الفراغ . وكل فن عاش حتى الآن ابتداء من سوفوكليس حتى آرثر ميللر ، انما عاش لأنه فن قائم على مادة واقعية خالصة . هكذا كان مسرح شيكسبير ، وهكذا كان مسرح موليير ، وهكذا كان مسرح ابسن ، وهكذا كان مسرح بريخيت ، وهكذا لابد أن يكون كل مسرح يطمع الى البقاء .

أما ما يزخر به المسرح المعاصر من اتجاهات معادية للواقع غريبة عنه ، فليس الا مروقا وهروبا من مواجهة الحياة والمصير ، والاغراق فى تجريدات شكلية لا تخدم التطور الانسانى والحضارى ، وانما هى شكليات فنية عقيمة تعبر عن الافلاس فى حمل رسالة المسرح على حقيقتها كفن أخص خصائصه التكفل بالحياة الانسانية .

اما تبرير معاداة الواقع بمثل هذه الشكليات تحت ستار أنها الأشكال الوحيدة القادرة على التعبير عن المجتمع المعاصر كمجتمع مركب معقد مليىء بالمتناقضات ، فهو نوع من التزييف والهروب من مواجهة الحقيقة ، لأن الفن بداية يسعى الى الحقيقة ، والحقيقة لا توجد بكافة مظاهرها الا فى الواقع . فالابتعاد عن الواقع أبتعاد عن الحقيقة ، ومعاداة للحياة ، واهدار للفن .

وطبيعى اننى لا اعنى بالواقعية هنا التسجيل المباشر لصورة الواقع كما أسلفت ، ولكنى أعنى معاركة الواقع معاركة حية ، والتفاعل مع حقائقه ، وتحميل الفن رسالة اجل من جلاء المؤرقات الذاتية أو تجويد القيم الفنية ، لأن هذه القيم مهما يكن جمالها قيم موقوتة ليست أثبت ولا أبقى من القيم الانسانية والاجتماعية والاقتصادية التى تحرك الحياة .

عن هذا الفهم يصدر كل ما كتبت من مسرحيات . فهى تنتزع من الواقع ، وتسعى الى اعادة خلقه من جديد على الصورة المثلى التى أراه عليها ، بغية التأثير فيه بما يخدم صالح الانسان فى الحياة . وهذا من شأنه أن يجعل لمسرحى رسالة اجل وأبعد من الابهار الشكلى المؤقت ، أو التعلق بالمطلقات ، أو الاغراق فى الأخيلة المريضة ، مع اغفال القيم الجوهرية التى تشكل الواقع الحى .

مسرح دائم التطور

● **تحت أى مؤثرات تشكل مسرحك ؟ وما هى البواعث التى تدفعك اليه ؟**

– يمكننى أن أحصر تأثراتى بالكتاب المسرحيين ، فوق أرتكانى على موهبتى الخاصة ، فى ثلاثة مظاهر :

أولا : ربط المسرح بأفكار ودعوة اجتماعية تقدمية . وقد اخذت ذلك عن برناردشو مباشرة ، وظهر واضحا فى مسرحية «الناس اللى تحت» .

ثانيا : خلق مسرح كوميدى يحمل أبعادا اجتماعية تبدو كأنها منتزعة من واقع الحياة فى مادتها وشكلها . وهذه هى الاضافة الحقيقية لمسرح تشيكوف . وظهر هذا واضحا فى مسرحية « الناس اللى فوق » .

ثالثا : الارتكان على تقديم الشرائح الاجتماعية فى توسع واسهاب ، وبلورة هذه الشرائح فى صورة فنية درامية لعرضها على الجمهور . وهو ما أطلق عليه الدكتور محمد مندور الا وتشرك ، ويمثل ذلك عندى « سيما أونطة » و « صنف الحريم » .

ثم بدأت بعد ذلك استفيد من جماع هذه الأساليب ، وأضيف اليها اضافات جديدة على نحو ما حدث فى مسرحية «عيلة الدوغرى» ، التى دمجت فيها بين التراجيديا والكوميديا ، فيما عرف أيامها بالتراجيكوميدى ، متأثرا فى ذلك بمسرح الكاتب الايرلندى العملاق أو كيزى .

وفى هذه المرحلة أيضا بدأت أطرق مسرحية الفصل الواحد ، فكتبت « ثلاث ليالى » ، وفيها محاولة لتركيز بؤرة درامية من خلال اختيار ليلة فى حياة المجتمع المصرى بطبقاته الثلاث .

هذا الشكل كان بلورة لتأثراتى السابقة ، والانطلاق الى آفاق تكنيكية جديدة ، تستوعب الموقف الدرامى المتعدد داخل اطار واحد ، وفى لقطات تنبع من نقطة واحدة .

وقد مكننى ذلك فيما بعد من كتابة « بلاد بره » بأسلوب ذاتى خالص ، كان بمثابة بلورة عميقة لطاقتى الدرامية كطاقة مستقلة ، قد تأثر بالتيارات المسرحية الجديدة ، ولكنها تحتفظ بمقوماتها المصرية الصميمة شكلا ومضمونا .

فى « بلاد بره » يتجلى تماما ارتباط الشكل بالموضوع فى تكوين درامى نهائى ، خال من الشغف بالمستحدثات الدرامية التى اجتاحت المسرح العالمى ، خاصة فى أوربا الغربية ، ويقف عند حدود أسلوبى الدرامى الخاص ، وهو أسلوب ينأى بمسرحى عن الكلاسيكيات القديمة، ويتحرر من الانسياق وراء المحدثات الفكرية الطارئة .

ولكن هذا لا يعنى جمود مسرحى عند حدود معينة . انه مسرح وليد البيئة والحياة الدائمة التطور ، لذلك فهو أيضا دائم التطور .

أن المسرح هو الفن الوحيد الذى اشبع فيه طاقتى على الخلق ، ولكنه فن عسير ، لا يؤاتينى فى كل لحظة • ولذلك فاننى ان لم اكتب للمسرح أجدنى فى أحيان متفاوتة أتجه الى كتابة القصة ، أو الدراسات الأدبية .

ذلك أنى لا أكتب للمسرح الا اذا أحسست أن هناك موضوعا كبيرا يطغى على لأعبر عنه • والمسرح هو موضوعى الكبير . هو الحياة التى اعيشها ويعيشها الملايين من أبناء وطنى . هو قضايانا الاجتماعية والانسانية والاقتصادية ، وتطورنا المحتوم نحو بناء حياة جديدة . حضارة المستقبل التى نتجه اليها .

كوميديا الموقف الدرامى

● **ما هى العوامل التى حدت بك الى الكوميديا الاجتماعية ؟ وعلام تنهض لديك ؟**

ـ هناك ثلاثة عوامل أيضا تؤثر على كتابتى فى الكوميديا ، أولها أننى أكتب مسرحا اجتماعيا خالصا ، والمسرح الاجتماعى أساسا مسرح كوميدى . وثانيها أننى أصدر عن مجتمع يتصف بالوعى الكوميدى الخالص ، وثالثها أننى بطبعى ـ الى جانب موهبتى الدرامية ـ لست ثقيل الظل ، بمعنى ان موهبتى الدرامية فى حد ذاتها موهبة كوميدية فى جوهرها .

لذلك فاننى لا أجد أى صعوبة فى الكتابة الكوميدية . وتكاد الكوميديا عندى تكون بديهية ، أكثر منها صنعة فنية ، فأنا أعيش الكوميديا واتنفسها مع الهواء الذى استنشقه . بحيث يصعب على أن أتناول أى موضوع أكتبه للمسرح تناولا غير كوميدى ، ولذلك تأتى الشخصيات التى أرسمها ، والمواقف والأحداث التى اصورها ، لحمتها وسداها الكوميديا .

ومحك القدرة الكوميدية عندى هى أننى أضحك على كتاباتى وأنا أكتبها ، وأعايش شخصياتى الى حد أننى أتبادل الحوار معها ، وفى نفس الوقت أرانى جالسا فى مقاعد المسرح لأضحك عليها وهى لا تزال أمامى حروفا على الورق .

والكوميديا التى أكتبها هى كوميديا تنبع من تفاعل الشخصية بالحدث ، أى أنها كوميديا تعتمد أساسا على الموقف الدرامى لا على الألفاظ او سوء الفهم أو انقلاب الأوضاع أو غيرها من ألوان الكوميديا الشائعة . كذلك تنبع الكلمة من الموقف ، وتعبر ، بعمق وشمول ، عن الشخصية ، وتدخل فى صميم العمل الدرامى .

وبذلك تؤتى تأثيرها ككوميديا متكاملة لا تحتاج الى التلاعب بالألفاظ ، ولا استثارة الضحك من أفواه الجماهير بالحركات المفتعلة .

وليس معنى هذا أننى لا أعتمد على كثير من الجوانب الحرفية الأخرى ، وأبرزها السخرية المستمدة من العرف الاجتماعى .

مضمون النصوص المسرحية

● **الى أى مدى تنطبق أفكارك الاجتماعية على نصوصك المسرحية ؟**

ـ فى « الناس اللى تحت » كان جل اهتمامى منصبا على تصوير ما تفتح عنه النصف الثانى من القرن العشرين من ساحات رحبة لنضال جماهير شعبنا ، فركزت رؤيتى على تعضيد الطبقات الشعبية فى مسارها الايجابى نحو المستقبل .

وفى « الناس اللى فوق » حاولت أن أوضح ، من خلال البناء الكلى للنص ، الى أى مدى تشكل قوى الشعب أساسا راسخا لهدم ما يربض على صدرها من أثقال تحاول أن تكتم أنفاسها وتوقف تطورها ، وهى الطبقات البائدة المنهارة التى كانت ولا تزال تعيش على أطلال الماضى .

وفى « عيلة الدوغرى » وقفت أرثى ما أدى اليه التطور من جناية على الدرك الأسفل من الطبقات الوسطى ، وهى أقرب الطبقات الى جموع الشعب ، وتأثير ذلك على المسيرة الشعبية المتقدمة . ولذلك شاب هذه المسرحية جو تراجيدى ترددت أصداؤه فى كل مواقفها وانطبعت على كل شخوصها .

ولما كتبت « وابور الطحين » فى موقف التردد بين مسايرة التطور نحو الاشتراكية والوقوف

عند المنحنى الرجعى لسيطرة الاقطاع ، كان اتجاهى واضحا فى ترجيح كفة الأخذ بالاشتراكية، فأدرت الصراع داخل احدى القرى الريفية الصغيرة ، مصورا به الوضع العام فى شموله الاجتماعى ومكوناته الاقتصادية ودلالته الفكرية واتجاهه الحى المتطور الذى تلعب فيه الطبقات الشعبية دورا أكيدا حاسما فى تحقيق مصالحها .

ولعل أبرز الأمثال على هذا الاتجاه نحو تضمين فلسفة معينة عن طريق الرصد ، وما يشبه التاريخ الدرامى ، يبدو أكثر وضوحا فى « بلاد بره » ، فهى مسرحية تقوم على مسح الأوضاع الاجتماعية الزائفة التى تنتكس بالواقع الى الوراء ، والتبشير بأن هذا الواقع لن ينقذه الا الخلاص النهائى من فلول الطبقات الممتدة السيطرة ، والايماء الى أن حاضر التطور يحتم على أحيائه التمهيد للمستقبل بما يكفل ضمان تصحيح أخطاء الماضى ، ورخاوة الحاضر .

الماضى والحاضر

● **هل هذا يعنى رفضك المطلق للماضى ؟**

— قد يبدو ظاهريا أن مسرحى ينصب فقط على الحاضر ويرنو دائما الى المستقبل ، ومعنى ذلك أننى أغفل الماضى أو أرفضه . والواقع أن هذا ليس صحيحا الا فيما يختص بالتشبث باهداب الماضى ، لأن الماضى عندى كل ما يدخل فى تكوين الحاضر من بقاياه . فاذا كانت هذه البقايا سلبية تعوق التطور ، فاننى أدعو الى مقاومتها . واذا كانت هذه المكونات الماضية تخدم قضايا بناء المستقبل ، فانى أحتضنها بكل اعزاز .

وقد أوقع ذلك لبسا عديدا بينى وبين من يفسرون مسرحياتى من النقاد تفسيرا ظاهريا ، مثال ذلك شخصية الأستاذ رجائى فى « الناس اللى تحت » ، فهو رجل أرستقراطى من بقايا الماضى ، ومع ذلك فقد حملته رسالة التبشير بالمستقبل ، والدعوة الى بنائه ، وذلك حرصا منى على التمسك بأرسخ وأفضل ما فى الماضى.

وبالمثل كان العمدة حاكم القرية فى « وابور الطحين » هو الذى فصل فى قضية الأخذ بالاشتراكية كأساس لبناء المستقبل ، رغم تعارضها مع مصالحه وكيانه الطبقى . ذلك اننى أعتبر الماضى والحاضر والمستقبل ، على المستوى الانسانى العام ، أبعد مدى من الحدود الطبقية المتغيرة . وهذا يعفى مسرحياتى دائما من القوالب الطبقية الهشة ، ويرتفع بمدلولها الانسانى الى ما هو ابعد وابقى من المرحلة الحاضرة ، وهو ما يتحتم على الفن أن يصوره ، لأن الفن لا ينحصر فى تعريفات وشعارات وتكوينات مذهبية ضيقة متفق عليها سلفا .

فكاهة هذا العصر

● **على ضوء تجربتك فى الانتاج الكوميدى ، ما هى صور الفكاهة فيها ، وعلام تنهض فى هذا العصر ؟**

— تقوم الفكاهة اساسا ، وخاصة فى المسرح، على نقد الأوضاع الاجتماعية . وهى تتخذ بذلك أشكالا عدة ، تتوقف جميعها على نظرة الكاتب الاجتماعية ، وموقفه من العصر . ولكنها قبل كل ذلك تعتمد على المقدرة الفنية للكاتب ، وعمق احساسه ، واقتداره على أحكام السخرية .

هناك الفكاهة التى تعتمد على اللفظ اللاذع ، وهناك الفكاهة التى تعتمد على نقد السلوك الشاذ ، وهناك الفكاهة التى تنجم من تغير الأوضاع .. وجميع هذه الألوان وغيرها من الفكاهة لا تكتسب أعماقها الا من عضوية الموقف الدرامى ، وهى عضوية تعتمد على التفاعل بين الشخصية وبين الحدث . هذا التفاعل الذى ينتج موقفا متحدداً للحدث ، تتضارب فيه الشخصية مع نفسها ومع قيمها ومع كيانها الكلى ، فتنبع الفكاهة عميقة شاملة، ابعد مدى من مجرد اللفظ العابر المضحك ، أو رد الفعل السطحى المثير للقهقهة .

وفكاهة هذا العصر تختلف عن جميع العصور السابقة ، لأنها فكاهة تنبع من المأساة وتخامرها. فالضحك فيها دائما ليس نقيا صادرا من القلب مباشرة ، بل يشوبه رنة المرارة والحزن .

ولهذا فنادرا ما نجد فكاهة اليوم ثابتة او قادرة على اضحاك الناس لفترة أبعد من اللحظة التى يعيشونها ، لأن ما تزخر به الحياة الراهنة تستنفد طاقتهم ، بحيث لا يعيشون الا لحظتهم .

ولذلك شاعت الفكاهة الرخيصة المؤقتة فى المسرح وفى الحياة ، وندرت الفكاهة العميقة التى يمكن أن تخرج الناس من مآسيهم لفترة طويلة .

فكاهة العصر اذن فكاهة نادرة وغالية ، لأنها تستتبع دحر المأساة كأساس ، ثم الضحك كبناء . ولا يمكن الهدم والبناء فى وقت واحد الا بقدرة خارقة .

الأقنعة

□
□



محمد محمود هويدى

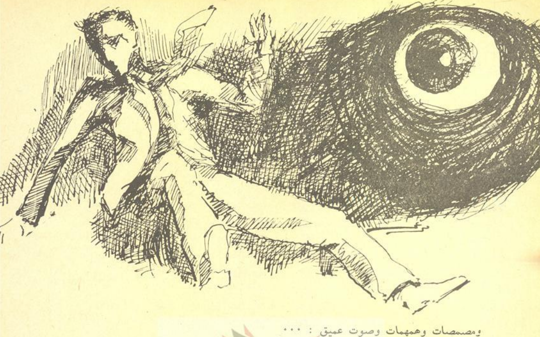
أحسست النخاع فى عظامى ماء باردا حين جال بخاطرى أن أدير رأسى لانظر ورائى · لا أذكر تماما متى رسخ فى ذهنى أنه سيطبق على مجرد أن أدير له رأسى · سيسحقنى · خلت له عينا واحدة · العين بركان · البركان سيفور فى لحظة اللحظة هى التى تقع فيها عيناى على فوهته ، وتجمد الماء البارد الجائل فى عظامى · تمدد الى الخارج · ضغط عليها تشرخت طولا وعرضا ، وتقاطعت الشروخ والتقت فى أكثر من موضع ·

ليس الألم ما أحسست به آنذاك ، شىء آخر أعتى · شىء طارده خيالى لهث وراءه وأنا وراءهما وكفاى تقبضان على عارضتى عربتى الصغيرة التى تحمل بضاعتى ·· الأقنعة ، وانزلقت قدماى فى حفرة : سحيقة العمق ، الظلام فيها غريب عجيب يتلون ، بينما أنا أسقط ، فى بدايتها أصفر زاه سرعان ما شابه احمرار ثم لوثته رمادية باهتة ، لكل لون رائحة تتزاحم على طاقتى أنفى ، تنفذ منها ، تملأ رأسى وصدرى وبطنى ، تفيض من عينى وفمى وأذنى و ··· وما زلت أسقط

بينما أنا أسقط ملأ عينى لون ما ذو رائحة حادة ثقبت أرنبة أنفى واستقرت فى الثقب كحلقة حديدية فى طرف سلسلة غليظة تشد الى أعلا فيصعد معها جسدى ، وباستمرار الشد يذوب الألم ، وبينما هو يتلاشى كان يضغط على روحى ذلك الاحساس الذى هو أعتى من الألم وأقسى · حاولت أعصابى الاقتراب منه الا انها جبنت عن لمسه ، تبعثرت مجرد وصولها الى منطقة جذبه ، هرولت بعيدا كل الى اتجاه ، وفى النهاية اصطدمت بجوانب رأسى من الداخل ، حركتها وكان الشد قد بلغ مداه واستقر جسدى على الأرض وسط أعمدة جافة سوداء تستطيل ، تتشابك نهاياتها حولى ، تطل من بينها وجوه كثيرة ، عيون ودموع وأسنان وأفواه وأصابع طويلة تعبث بوجهى ثم أحسست بها تندس تحت ظهرى وتدفعه الى أعلا بينما اذناى يملأهما : ····

« **الحمد لله** ··· » « **ابعدوا عنه** ··· » « **يحتاج هواء** ··· »

« ·· ·· ·· ·· »



ومصمصات وهمهمات وصوت عميق : ...

« **أنا قلت البصلة مفعولها أكيد . أستعملها مع فلفل ...** »

وتكسرت الأعمدة حولى وتبعثرت الوجوه والقى الصوت العميق كل الأصوات من أذنى : ...

« **تماسك يا رجل . أنت بخير . كل واحد لسانه . لاداعى ! ...** »

وسقطت عيناى على وجهه ، جالتا ببطء عليه : عجوز ملتح ذو ملامح مألوفة محددة . نشط العينين رمادى اللحية قصيرها ، متباعد الأسنان مما يوحى بالابتسام وهو يتكلم : ...

« **انهض اركب معى ...** »

حملتنى قدماى وهما ترتعشـــان . امتدت يداى الى عربتى أقلب فى الأقنعة أتفرسها ثم أعدها بلهفة مجنونة . الحقيقة أنا أتعب فى صنعها . أحشد لها كل ذرة فى كيانى . أبذل من أجلها الكثير من نفسى . البسمة بين الشفاه ، والدمعة على الخد أو فى العين أو عالقة بطرف شارب ، أنياب الوحوش بيضاء ناصعة أو حمراء تقطر دما ، العيون النائمة والحالمه ، الآذان الكبيرة والصغيرة ، كيف يوضـــع أى منها على قناع مستطيل ؟ وكيف على مستدير ؟ كيف تتوزع على وجه ملك ؟ وكيف على قناع صعلوك أو قائد أو ... أو ... ماذا يحتاج البلد ؟ السوق ؟ الناس ؟ هى جزء منى ، صنعة أجدادى ، وانسحبت روحى الى عالمها وقدماى مازالتا ترتعشان حتى شدنى الصوت العميق من أذنى : ...

ـ **البضاعة لم يمسسها أحد . اركب معى . ما هذا ؟ !**

واستل من بين الأقنعة وجه جواد عربى أصيل أخذ يقلب فيه بينما يقول : ...

ـ **وجه فرس . يصلح لفلفل !! اركب معى . أين بيتك ؟**

وحمل عربتى الصغيرة .

كانت جلستى وسط « **الكارو** » تماما ، عربتى جانبى مربوطة بحبل تمزقت فتلاته فى أكثر من موضع ، وكان الهواء يعبث بفتلات الحبل ويهز الأقنعة هزا عنيفا

يكاد ينتزعها من مستقرها ، وكانت عجلات عربتي تدور في اتجاه وقبل أن تكمل دورة تعود أدراجها ، وكان الحبل يشد ويرخى كأن يدين تمسكان طرفيه تحاولان قطعه ·

أخذت عيناى تنتقلان بين الحبل والعجلات الصغيرة والاقنعة ، عربتي تروح وتجيء لمسافة أقل من شبر بينما قرقعة عجلات « الكارو » الخشبية خلال وقع أقدام الحمار تسقط على أذني من كل اتجاه ، ذلك أني كنت في الوسط تماما والطريق ملىء بالحفر فكان جسدى يهتز بعنف وعظامى يخبط بعضها بعضا ولم يعد رأسى قادرا على الاستقرار في وضع ما · استلقيت جانب عربتي ، وحشرت ذقني بين ركبتي ، وضغطت بساعدى حول رأسى عند موضع الأذنين ، فاستحال جسدى الى كتلة تهتز في أضيق الحدود ·

أضحت قرقعة العجلات ووقع أقدام الحمار دمدمات بعيدة أحسست أني وعربتي والحمار و « **الكارو** » وأقنعتي والحوذى نقترب منها بسرعة مجنونة جعلت معالم الطريق تتلاحق · تتداخل · تتراكم · تتكاثف ولفرط تكاثفها تبدو باهتة ثم معتمة ويظلم الطريق تماما ورغم هذا تزداد أذناى اقترابا من الدمدمات فيمس عقلي خاطر : « الحمار يعرف الطريق اليها · »

بدت لعيني عن بعد بقعة مضيئة تلمع في قلب الظلام ·

أخذت الدمدمات تتشكل تتنوع تتوزع بينما بقعة الضوء تكتسح الظلام ، وتاه منا الطريق في غمرة ضوء باهر · التفت الى الحوذى رأيت اللجام يحرك يديه وعادني نفس الخاطر : « الحمار يعرف الطريق · » وسألته لأتأكد : ···

– هل الحمار يعرف الطريق ؟

أدار الى وجهه لاحظت بعض الاستطالة في لحيته · قال : ···

– يعرفه · لا أدرى ماذا دهاه ؟ صار عجوزا يتلكأ من حين لآخر ·

– ألبسه قناع الجواد هذا يصلح من أمره ·

– أمتأكد ؟

– نعم · وأنت أيضا ألبسك قناع رائد فضاء ·

– أنا ؟! ·· لا ·· وما الفائدة ؟ مهما لبست أنا ···

وكان الضوء يزداد ابهارا ، بينما لحيته تمعن في الاستطالة · قلت له :

– لا يهم من أنت بعد أن تلبس القناع · صدقني انها خبرة آلاف السنين ورثت المهنة عن اجدادى · كانوا يصنعون أقنعة آلهة · رمسيس وخوفو وتحتمس عملاء أجدادى أتسمع عن « النمرود » ؟

وكان ابهار الضوء قد بلغ مداه وأذاب كل شيء حولنا ، لا أرض ولا سماء ، لم يعد هناك سوى الدمدمات · تقترب منا كلما سار الحمار بنا ، وترك الحوذى اللجام واستدار الى قائلا : ···

– من هو ؟ اعطنى أولا قناع الجواد ·

– أعطيته لك ·

فتش قليلا في ثيابه ثم نظر الى الحمار قائلا : ···

– البس يا فلفل !·

مد الحمار احدى مقدمتيه وأخذ القناع وعاد نفس السؤال على شفتي الحوذى : ···

– من هو ؟!

– ملك من ملوك الفراعنة كان يحيى في عصره ·· سلف من اسلافي العباقرة بدأ حياته بصنع قناع اله ، وحين شيد « النمرود » برجا ليبارز الها آخر يسكن السماء

أمر جدي أن يلبس الشـــمس قناع ليل ويلبس أحد النجوم قناع شمس ليحيل الليل نهارا والنهار ٠٠٠٠

وخرج صوت الحوذي العميق من بين أسنانه المتفرقة :

ـ والنهار ليلا ٠ لماذا ؟

ـ ليرهب غريمه باعجازه فينسحب أمامه ٠

ـ وبعـد ؟!

ـ احتشدت الجماهير من البحر المالح لبلاد النوبة حول البرج فى احتفال كبير ٠

شهر « النمرود » سيفه وتقدم جدى الذى حمل القناعين على كتفيه وصعدا ، وصعدت معهما عيون الملايين فى صمت رهيب وكانا يتضـــاءلان كلما ارتفعا حتى تلاشيا تماما ، وبقيت الأعناق مشرئبة الى السماء ، وبينما الوجوه تهيم فى فراغهـا الأزرق سقط جدى ٠٠ بكته الجماهير وظلت تبحث مع ابنه عن فتات جسده المتناثر بين الأقدام ، ولم يمض الكثير حتى هبط « نمرود » من برجه دون سيفه يصرخ ويولول ويقول :

« خطف الوغد قناعى وسقط صـــانع الأقنعة ٠ أين ابنه » وترك الابن فتات جسد أبيه وصنع قناع إله « النمرود » ٠

واتسعت عينا الحوذى أقصى اتساع بينما احكى له ثم انفتح فمه وأطل لسانه راقصا فى ذهول :

ـ ما الذى أسقط جدك ؟!

ـ هى حكاية تدحرجت بين شفاه أجدادى ٠ يقولون أن عدونا ذلك الذى يسير دائما وراءنا يمزق ويحرق الأقنعة ولم يجرؤ أحد منا أن يدير اليه رأســه هو الذى دفعه من أعلى البرج ٠

ـ لم يجرؤ أحدكم على النظر اليه ؟! ٠٠ لماذا ؟

ـ كانوا يموتون رعبا أن يفعلوا هذا وأنا أيضا ٠

ـ حتى لا تعرف شكله ؟!

ـ أعتقد أن له عينا واحدة ٠ العين بركان ٠ البركان سيفور فى لحظة ٠ اللحظة هى التى تقع فيها عيناى على فوهته ٠ مجرد التفـكير فى رؤيتـه يحـدث لى ما رأيتـه اليوم ٠ بصلتك أنقذتنى من سقوط لا أعرف له نهاية ٠

ـ هكذا أفعل مع فلفل ٠ ترى الى أين يسير بنا الحمار ؟

واختلطت الدمدمات التى نقترب منهـا بصوت « فلفـل » خليطـا بين نهيق وصهيل ٠ شد الحوذى اللجام فجأة وبعنف بينما صوته العميق تصـاحبه نغمة حنونة : ٠٠٠

ـ لا تخافى يا حلوة ٠ اصعدى ٠

نظرت الى الحلوة رأيت لها عينا واحدة ، الضوء الباهر اللانهائى الذى نسبح فيه ينحسر الى العين ، يتركز فيها ، يستحيل الى نار ، النار تشوى ضلوعى ، رائحة الشواء تملأ أنفى ٠ أغمضـــت عينى ، لفنى ذلك الظلام الغريب الذى يتلون ، بدأ أصفر زاهيا وقبل أن يتلوث بلون آخر شد أذنى صوتها الحاد ، كاد يبعثر منهما الدمدمات التى ما زالت تقترب : ٠٠٠

ـ لاتخف لن أفعل لك شيئا رغم ما سببته لى من ألم ٠ كل ما يهمنى أن تعرفنى ترانى كما يرانى صاحبك ٠

ولاذت أذناى بصوت الحوذى ومازلت غارقا فى الظلام الأصفر : ٠٠٠

– أتعرفينه ؟ .. تعرفين هذا العجوز ؟ . أنت جميلة . أجمل ما رأت عيني . أنا أحلم ... أنا ... صوتك جميل حنون .

وعاد صوتها الباتر يحاور صوت الحوذي العميق : ...

– لا يصدق أني جميلة ولم يصدق أبوه ولا كل جدوده .

– أتعرفينهم ؟!

– اســـأله .

– أنت عجوز .

– كلهم يرهبونني . لم يرني أحدهم قط ويحاولون اخفائي من الناس .

– مجرمون .

– جميعهم قدم للمحاكمة أعدموا . اليوم يحاكم آخرهم .

بزغت من جوف الظلام الأصفر أشباح سوداء ، استحالت الدمدمات الى ملايين الاقدام ترقص رقصات محمومة على طبلتي أذني ، أيقنت أننا وصلنا ، الحمار – أقصد الجواد العربى الاصيل – يعرف طريقه فعلا ، انتابنى شعور أنى خدعت ، دغدغتنى الحسرة وسيطر على روحى خوف جعلنى أنسحب داخل نفسى ، أطلقت العنان لحواسى تهرب بعيدا عن الأشـــباح الســـود والدمدمات وكل ما يحيط بى ، ازداد تكور جســدى .

أحسست شعر رأسى يشد بعنف ، ارتفع جسدى ، تعلق فى فضاء . امتلأت عيناى بملايين البشر رجال ونســـاء وأطفال وفتيان وفتيات فى كل الأزياء : طرحة فرعونية . طربوش . عقال . عمامة . ملابس صيادين . فلاحين ... الكل يصيح بصوت رهيب كأن لهم فما واحدا : ...

– يوضع فى القفص .

ووضعت .

لا أعرف كيف وصل الحوذى الى الجمع الحاشد ليخرج منه فى عرى تام تغطى لحيته عورته ، تستطيل حتى تلمس أصابع قدميه ، تهتز بوقار مع خطوه المتئد تجاهى ، ثم تستقر بين قدميه جانب القفص ، ويخرج صوته العميق من بين اسنانة المتباعدة : ...

– الحلوة تتهمك تقول أنك تعمل على طردها من البلد .

دارت رأسى وعيناى تتسعان ثم بلغنا أقسى اتساع حين سقطتا عليهـا : مسخ شائه ذو عين واحدة ، أحسست أهدابى تحترق لتوقع فوران البركان فيها ، شـــد الصهد جلد وجهى ، تشقق ، أغمضت عينى ، احتوت كفاى وجهى وأنا أركع صارخا من بين أصابع يدى : ...

– لا .. لا .. هى التى تتبعنى . تعبث بالأقنعة . تمزقهــا . تحرقهــا . دائما تهددنى .. ستقتلنى ... ستقــ ...

وشد أذنى لسان واحد يتحرك فى أفواه الملايين : ...

– أنت . أنت تخفيها عنا .

وكان جسدى يرتفع مع الشد الى أعلا وصراخى يمتزج بدموعى : ...

– أنا أرهبها . ليتكم تحمونني منها . ليتكم ...

وانهالت كلمة « **مذنب** » من كل الافواه على رأسى ، مطارق ثقيلة فجرت فيها ينابيع حمراء كثيرة ، غرقت عيناى فى دمى ، تعلقتا بلحية الحوذى ، تسلقتاها ، وصلتا الى أسفل وجهه ثم الى شفتيه ، تدحرجتا عليهما بينما يقول بصوت وقور ويداه تشيران الى الحشد : ...

ـ مذنب بعد المحاكمة .

وانحسرت المطارق عن رأسي وتدحرجت عيناى مرة أخرى على شفتيه وهو يقــول : ...

ـ ما دليل التهمة ؟

وعاد صوتها الباتر يحز فى أذنى : ...

ـ ذلك الجواد العربى الأصيل .

وانقضت لحظات صمت تزاحمت فيها عيون الملايين على الجواد ، ثم عاد صوتها يذبح أذنى : ...

ـ ذلك الجواد من أين له هاتان الأذنان الطويلتان ؟!

والقى السؤال على الأفواه ستارا ثقيلا من الصمت ثم انشق الســتار عن أصوات مترددة حائرة تهمس : ...

حمار .. جواد .. حمار

ثم أصوات أخرى أكثر ثباتا تجهر : ...

حمار .. جواد .. حمار

وأصوات متعصبة تتشنج : ...

حمار .. جواد .. حمار

ولم يعد الهمس همسا ، استحالت الأصوات زئيرا ومواء ونهيقا وعواء وصهيلا وفحيحا ... غابة رهيبة موحشة استيقظت فى جوف الليل ، جفل الجواد ، صــهل ونهق فى آن واحد ، رفع مقدمتيه ، سار على مؤخرتيه تجاهى ، انقطع الحبل الذى يربط عربتى « بالكارو » ، سقطت ، تطايرت الأقنعة ، تكالبت عليها الملايين ، تداخل الزئير والمواء والعواء و ... أمست الغابة صرخة وحشية مفزعة ، انهال الجواد بمقدمتيه على القفص ، حطمه ، تعلقت بحافة «الكارو» ، حاول الحوذى أن يلحق بنا ، تعثرت قدماه بلحيته الطويلة ، سقط ، ألقى الى بها ، تلقفتها ، لففت طرفها حول معصمى وركض الجواد بنا .. و ...

أهتز جسدى بعنف ، جفلت عيناى ، تسرب اليهما وجه الحوذى على ضوء أحد المصابيح ، عادت الدمدمات تملأ أذنى من جديد ، تتشكل ، تتنوع ، تتوزع ، دارت فى خيالى أربع عجلات خشبية تتعثر فى نقر الطريق .

كانت عينا الحوذى تطلان من وجهه فى ذهول ولحيته القصيرة تهتز بينما صوته العميق يشق طريقه بوجل بين فرقعات العجلات : ...

ـ الا تشعر بما يحدث ؟! تعثر فلفل وسقط ... انهض .

ارتعشت قدماى على سطح « الكارو » ورأسى تدور حولى ، أجساد الناس كل الناس ملقاة على بعضها فى أكوام ، الأقنعة يطيرها الهواء ، خلف كل قناع تتسابق ملايين الأقدام ، توقفت كل العربات ، رقد فلفل على الأرض والحوذى يقرب من أنف قناعه شيئا ما ، كل ما حولى صرخـــة مفزعـــة تخرق أذنى ، تصل الى عقــلى ، تمزقه مزقات صــــغيرة ، تحار المزقات فى رأسى ، تخرفش فى طبلتى أذنى من الداخل : ...

« أنا أحلم ؟ أم كنت أحلم ؟ ما أعــرفه أن الليــل يتسحب خلفى مهمـا مزقتـه تلك الضوضاء ، يجر الشمس وراءه ، ترى هل علق جدى قناع ليل على الشمس وقناع شمس على نجم قبل أن يسقط » .

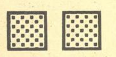
قصيدتان

د. صلاح عدس



افيجينيا فى سيناء

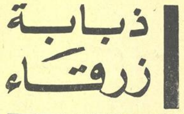
قل يا عراف مدينتنا
قل يا عراف ..
ما لسفينتنا لا تمشى فى البحر ..
ولماذا لا يجدى المجداف ..
ولماذا خذلتنا الريح ..
هل غضبت كل الآلهة اليوم علينا
قال العراف .. كلا .. كلا ..
بل ان أياديكم مشلوله ..
ولأن سفينتكم مثقوبه ..
غاصت فى الأوحال ..
وتنهد ثم أضاف ..
فليرفع كل منا سيف « أجا ممنون » ..
وليخرج كل منا « افيجنيا » من داره ..
ويقدم بيديه ..
فلذة روحه
قربانا فى الصحراء ..
لنطهر بالدم سيناء ..
حينئذ تتحرك أيدينا المشلولة ..
وتسد الثقب الكامن بالاعماق ..
حينئذ تهتز الريح ..
وترتعش الأمواج ..
وتسير سفينتنا وتسير ..
الى شطآن النصر ..
الوحش سيفترس الحسناء ..

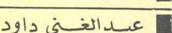


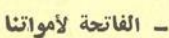


نداء الى
القديس مارى جرجس

فلتطعنه يا قديس برمحك ..
ولتسحقه بجوادك ..
ولنقتله جميعا يا كل القديسين الأحياء ..
يا كل الشرفاء ..
فالوحش سيفترس الحسناء ..
والدجالون يدقون له الطبل ..
كى يقتلها
كى يهدم أسوار مدينتكم ..
كى يطفىء نور الشمس ..
كى يرمى فى البحر القمح
ونحن نجوع ..
فليطلق كل منا سهمه ..
كى نقتل هذا الوحش الراقد في سيناء .
وله ألف يد
وله ألف رداء .







أخذت على غرة ٠٠ رفع كفيه ، وأغمض عينيه ، وأخذ يقرأ الفاتحة بصوت مهموس ٠٠٠ فمد الجالسون أكفهم ، وتلقائيا وجدتني أفعل مثلما يفعلون ٠٠ كان أول عيد لأبي ٠٠ مات منذ شهر لكني نسيت ذلك بمجرد ان دفناه ٠٠ حتى دموعي لم تطاوعني ٠٠ قدم الرجل العملاق نفسه لي :

ـ عسكري في السواحل وباشتغل جنبكم هنا في جمصة ٠٠ أنا أصلي من اسكندرية وأهلي عايشين هناك ٠٠ « يلتفت الى الصحبه الموجودة المنهمكة في سحب أنفاس الجوزة » **٠٠٠ والله يا اخوان أعياد كثيرة أعيدها بعيد عن أهلي ٠٠ افتكرتهم دلوقت ساعت شفت الدبانه اللي طنت جنب ودني ٠٠ وخرجت تاني من الباب للضلمه ٠٠ كل عيد لازم تزورني تعيد علي ٠٠ تجيني مع روح امواتنا »** ٠

انتبهت لما يقول وعرفت سر قراءتي للفاتحة دون أن أدري ، فحاولت أن أرى الذبابه أو أتابع خروجها دون جدوى ، ولمت نفسي اذ كنت في هذه اللحظة قد نسيت نفسي ، رغم اني لم أبارح المقابر الا منذ ساعة واحدة ، فعادتنا في ليلة العيد أن يقرأ المقرئون على قبر الميت ، احتميت بجدار منزل قرب الجبانة ، اسندت ظهري اليه ، وانكمشت من الريح التي يشتد هبوبها ، والغبار الذي يحيل كل شيء في أعماقنا الى تراب ، وتقززت ٠٠ فتراب الموتى في فمي ٠٠ واستأذنت من الأسرة على أن يكملوا هم المراسم المطلوبة ٠

ـ الفاتحة لأمواتنا

هتف من جديد ، كان صوته يعلو رقيقا كصوت الصبية ، لكنه عريض الصدر والمنكبين كأنه أحد فرسان العصور القديمة ، بشرته البيضاء لوحتها الشمس فبدت خدوده موردة كأمير يرفل في النعمة ٠٠

ـ رجعت ٠٠ انظروا ٠٠

دققت النظر فلم أر شيئا ٠٠ وأردف العملاق : **هي بعينها ٠٠ كل عيد تطرف عيني ٠** « يمسح عينه التي دمعت بيده ٠٠ » **« تذكرني بالميتين وتمشي ٠٠ كل عيد ٠٠ عادة عندها ، وهي نفسها نفس الدبانة الزرقاء ما اتغيرتش ٠٠ روحهم كلهم بتتجمع فيها ٠٠ »** ٠

ورأيتها فجأة ذبابة زرقاء كبيرة الحجم لها طنين واضح يمكن تمييزه عن طنين الكلوب ٠٠

ـ شفتوها بعينيكم ؟ ياه ٠٠ بتلف حوالي كتير ٠٠ لازم حصل حاجة في اسكندرية ٠

وشرد قليلا ولما تختف الذبابة بعد ٠٠

ورفع العملاق كفيه من جديد في ابتهال ، وهتف بنا في حماس وانفعال :

ولم أستطع قراءة الفاتحة جيداً فشعرت بالذنب كنت أشعر بالدوخة ، والليلة ليلة العيد الكبير ولابد ان أقرا الفاتحه جيدا٠٠ ونظرت للعملاق فى ارتباك: كان يرتدى فانلة كحلى عامقه من فانلات حرس السواحل ٠٠ سحب نفسا طويلا ، واستبدت بى رغبــه فى أن امد يدى لأتحسس الفانله الصــوفيه الناعمة ٠٠ وفجأة امتلأ المكان بالغبار اذ فتح باب المقهى وظهر ان الليلة ريح وغبار شديدان ٠٠

حين خرجت من المقابر حاولت جهدى أن أجلب على نفسى السرور ، فلم أعترض على مصاحبة هذا العملاق الغريب ٠٠

ـ كل عيد لازم تعيد على ٠٠ لو كنت فى أبوقير أو بور سعيد أو سفاجة على البحر الأحمر تحضر مطرح ما اروح وفى نفس الميعاد ٠٠

وفى هذه المرة أنا الذى رأيتها ، الذبابة الزرقاء ٠٠ فكان عليــه أن يقول من جديد :

ـ **الفاتحة لأمواتنا** ٠٠ لكنه تلجلج واتســعت عيناه وهو يرقب الذبابه التى ضاع طنينها فى هذه المرة فى طنين الحروب ، ودارت الذبابه حولنا جميعـا ، وهو يرميها بعينين اتسعتا ، وظهر فيهما شىء ما اقرب الى الخوف ٠٠ اغمض عينيه وتحركت شفتاه كى يقرا شيئا فى سره ، وكأنه يلقى بتعويذة او يتلو ايه قرانيه ، ثم فتح عينيه ونهض وكان عينا قد اصابته ، فقد خرج الى الظلام وفتح الباب للريح والغبار ، فنهضت فى تخاذل خلفه ، وتبينته فى خط ضوء الكلوب المنفلت من الباب الموارب ٠٠ كان يتقيأ على حافه الترعه ، وكأنه يخرج كل مافى جوفه ٠٠ أعطيته كوب ماء ، فنظر الى فى وداعه وتمتم : « الدنيا برد » وكانت دوامات الغبار أشبه بشياطين خلال الاشياء ٠

وعاد وجهه للصفاء موردا وديعا لكنه صمت هذه المرة ، وحسـدته على ذبابته التى تزوره ولا تزورنى ، رغم أن ابى مات منذ شهر فقط ، كيف استطاع ان يجعلها تزوره وتذكره بموتاه فى كل عيد ؟ وازدادت وحشه قلبى ٠٠

ودون حرف واحد نهض العملاق بعد صمت طويل ومن خلفه زميله ٠٠ سارا فى الطريق الذى يضج بعواء الريح وهجمات الغبار ٠٠ لم تكن قدماى تقويان على حملى فكانت خطاى بطيئه ٠٠ عبثت بنا الريح وملأ الغبار العيون وغصت به الحلوق ٠٠ حاولت أن اتكلم لكن لسانى لم يتحرك ٠٠ أردت أن أقول له : « أنت ضيفى الليلة بيتى مفتوح لك » ٠٠ وناديت وضــاع صوتى ٠٠ كان العمــلاق يسير بخطى سريعة وقويه ومن خلفه زميله ، واستطعت ان الحق بالزميل وقلت له : « كانت ليله من العمر تعالوا معى » ٠٠ ولم يسمعنى الزميل واستمر فى طريقه ٠٠ وتساءلت لمـاذا يهرب منى ويسرع الخطى ؟ كنت أود أن نكمل الليلة معا ، أشعر بالوحدة والليلة ليلة عيد ٠٠ ناديب بأعلى صوتى : « الطريق طويل وبيننا وبين الشــط عشرة كيلو أو أكثر » ٠٠ ، لا أستطيع اللحاق به وخطواته تزداد بسرعة ، واستبدت بى رغبة قوية أن أونسه ، أن أكون له رفيق الطريق ، ألا اتركه هذه الليلة فهو وحيد بلا عائلة ، أهله فى الاسكندرية وسيقضى العيد وحده ٠٠ اردت أن احكى له كيف مات أبى دون أن أذرف دمعة واحدة ، ولم تزرنى الذبابة الزرقاء ٠٠

اخفاهما الغبار والريح عن عينى ، وناديت وحيدا ولا جواب سوى عواء الريح والليل ٠ حاولت من جديد فخرج صوتى مشروخا واجابتنى الرياح الغاضبة تنفخ فى الأشجار صرخات وعويلا ٠٠ وتوقفت فى مكانى منهزما ، وحز فى نفسى أنه ذهب دون أن يلقى بتحية المساء ٠٠ وفى مكانى وحيدا تذكرت أبى لأول مرة فمســحت دموعا فوق خدى ، وجدتها على كفى طينا ٠





حول

ديوان تأملات فى زمن جريح

اعداد : ابراهيم الصيرفى

بدأت الندوة بقراءة ثلاث قصائد من الديوان هى « زيارة الموتى » و « رؤيا » و « الشمس والمرأة » • وبعد ذلك قدم الدكتور عبد القادر القط وجهة نظره العامة فى الديوان •

د• عبد القادر القط : الديوان يعكس الرؤيا المألوفة للشاعر صلاح عبد الصبور للعالم ، ولكن فى صورة شعرية متجددة • وهذه الرؤيا الغالبة على دواوين الشاعر السابقة تتمثل فى ادانة الحياة العصرية الحديثة من ناحية ، وتتمثل فى احساس الشاعر بالغربة وبالوحشة أحيانا كثيرة ، وبأنه يعيش فى ذكريات الماضى ويتمثل فيها أحزانا تنبثق دائما من وحدته • لكن الذى يجعل لهذه الرؤيا مذاقا جديدا هو تجدد الصيغة الشعرية عند الشاعر •

والشاعر صلاح عبد الصبور ـ من حسن الحظ ـ شاعر يصعب ان يحدد له معجم شعرى فهو ليس كالشعراء الرومانسيين يستخدم ألفاظا متداولة أو متشابهة الايحاء ، ويحشدها لكى توحى بحالة شعورية معينة ، وليس كمعظم أصحاب الشعر الحر أو الشعر الجديد أيضا ، يحوم حول ألفاظ بعينها أصبحت « كليشيهات » أو مترددات فى الشعر الجديد ، ولكنه يستخدم مدى واسعا من الفاظ بعضها قريب المعنى ، وبعضها يمدد الرؤية الشعرية على نطاق واسع • ونحن كثيرا ما نفتقد الصور المجازية فى هذا الشعر ، الصور المجازية المركبة ، ولكن الشاعر صلاح عبد الصبور يستعيض عنها بالصورة المجازية المبسطة التى يسترسل فيها الواحدة بعد الاخرى حتى تصبح كالكلام العادى المألوف أو كالحقيقة • يضاف الى ذلك انه حين يتيح لنفسه استخدام الألفاظ المألوفة التى جرى العرف على اعتبارها ألفاظا غير شعرية ـ قبل أن يفتح هو هذا الباب ـ يسترسل فى الكلام دون حاجة الى اللجوء كثيرا الى الصور المجازية المركبة التى كان الشعراء يحاولون ، من خلالها ، أن يعوضوا ضيق المدى النظمى أو اللفظى أو المعجمى الذى كانوا يستخدمونه • نضرب على ذلك مثلا من قصيدة « رؤيا » التى قرأها الشاعر لنرى كيف يستخدم الصور المجازية البسيطة ، التى تكون فى تتابعها صورة كلية مركبة ، وان كانت الصورة الواحدة فى ذاتها ، كما قلت ، صورة بسيطة • يقول الشاعر :

اتجول فى تاريخى ، أتنزه فى تذكاراتى
اتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت
تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفتت
اتشابك طفلا وصبيا وحكيما محزونا
يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب
أجدل حبلا من زهوى وضياعى
لأعلقه فى سقف الليل الأزرق
اتسلقه حتى أتمدد فى وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا فى منتصف الليل •

وكثيرا ما يلجأ الأستاذ صلاح عبد الصبور الى أن يجعل من بعض هذه الصور المجازية البسيطة محورا للقصيدة الواحدة ، كما جعل صورة التعلق بالحبل محور هذه القصيدة ، وختمها بالعودة الى هذا المحور عودة فى غاية البراعة اذ يقول :

كل صباح ، يفتح باب الكون الشرقى
وتخرج منه الشمس اللهبية
وتذوب أعضائى ، ثم تجمدها
تلقى نورا يكشف عريى
تتخلع عن عورتى النجمات
أتجمع فأرا ، أهوى من عليائى ،
اذ تنقطع حبالى الليلية
يلقى بى فى مخزن عاديات
كى أتأمل بعيون مرتبكة
من تحت الارفف أقدام المارة فى الطرقات .

ابراهيم الصيرفى : وكلمة الحبل هى الأخرى مستخدمة ، بالطبع استخداما مجازيا .

د . عبد القادر القط : نعم .. ولكنها صورة بسيطة أصلا .. ثم يجعلها الشاعر محور القصيدة وصورة الحبل صورة قديمة عند الاستاذ صلاح عبد الصبور فهو يقول فى احدى قصائده :

حبيبتى
مدت من الشرفة حبلا من نغم ..

ابراهيم الصيرفى : ولكن هذا حبل آخر .

د . عبد القادر القط : نعم .. أحيانا يستطيع صلاح ، بلغة بسيطة أو بتركيبة بسيطة ، أن يستعيض عن غيبة الصورة المجازية المعقدة بأن يجمع بين الحقيقة والمجاز فى تعبير واحد مثل « كسرنا خبزا وشجونا » فهذا تعبير فى غاية الجمال .

ادانة الحياة العصرية موجود فى أكثر من قصيدة .

هذا يوم مكرور من أيامى

يوم مكرور من أيام العالم »

ثم يعدد الشاعر الايام التى تمر بالانسان العصرى وتجعل من حياته شيئا تافها معادا :

« هذا يوم تافه
مزقناه اربا اربا
ورميناه للساعات »

ثم ينتقل الى يوم آخر :

« هذا يوم كاذب
قابلنا فيه بضعة أخبار أشتات لقطاء
فأعناها بالمأوى والأقوات
وولدنا فيه كذبا شخصيا
نميناه حتى أضحى
أخبارا تعدو فى الطرقات

ويوم ثالث

« هذا يوم خوان .. الخ

ويوم رابع

« هذا يوم بعناه للموت اليومى »

و « الموت اليومى » صورة من المعجم الشعرى الرائع الذى يصعب تحديده ، والذى يتيح للشاعر ألا يكرر نفسه ، وانما يجددها دائما . وفى قصيدة « فى انتظار الليل والنهار » ادانة للحياة العصرية . القصيدة تجربة وجودية ، تدين المدينة وتعبر عن تجربة الاحساس بالوحدة والغربة عند الناس ، وختامها هو أيضا ختام جميل يلخص التجربة الشعرية :

وهكذا تمضى الحياة بى ،
أعيش فى انتظار
هل ...
لحظة مشرقة فى ظلمات الليل
أو .. لحظة هادئة فى غمرة النهار .

ومثل هذا ما يعبر عنه فى قصيدة « حديث فى مقهى » وفى قصيدته القديمة « يا نجمى يانجمى الاوحد » وغيرهما ، والشاعر - كما قلت - مشدود دائما الى خزانة التذكارات التى تتردد دائما فى شعره ، والى الماضى الذى يغذى احساسه الحاضر بالحزن دائما .

على أن لى بعض ملاحظات على الصور الشعرية أرجئها الى أن نسمع صوت الدكتور شكرى عياد ...

د . شكرى عياد : أريد أن أستمر فى الكلام عن عالم الشاعر صلاح عبد الصبور ، الذى أشار اليه الآن الزميل الدكتور عبد القادر القط هذا العالم هو عالم الشاعر الحديث بوجه عام .. الشاعر الذى ينكر المدينة ويشعر بالغربة فى مجتمع الناس ، وبهذا يلتقى مع كل الشعراء الموسومين بسمة الحداثة منذ عصر بودلير . ولكن شعر صلاح فى ظل هذا المفهوم ، قد تطور كما تطورت نفسيته . وعندما نراجع بعض دواوينه القديمة نحس انه انتقل من الشاعر الذى يغنى عواطفه الشخصية ، وتجاربه فى الحب ، مثلا ، ورؤية بعض المحزونين والمطحونين من مجتمع « الناس فى بلادى » و « أحلام الفارس القديم » ومن قبله « أقول لكم » . هذه الصورة ، أو هذا العالم ، عالم الشاعر الذى يذكر نفسه ويتغنى

بتجاربه التى نجد لها أصولا فى الحياة العادية ، تحول عنها الشاعر أو العراف ، أو الشاعر النبى ، تحولا تدريجيا ، ولعل أحسن من صور هذا التحول هو الاستاذ صلاح عبد الصبور نفسه فى كتابه « حياتى فى الشعر » • والنبى هو نبى الشعر أو الشاعر النبى أو الشاعر العراف ، أى هو الشاعر الذى يجد نفسه أحيانا مكلفا بحمل رسالة ، وأحيانا يتهم نفسه بالكذب والتهريج ومجاراة الواقع فى نفس الوقت الذى يسخر فيه من هذا الواقع • وهذه هى سمة المرارةالتى تميز كثيرا من قصائد هذا الديوان ، ومنها بعض القصائد التى أشار اليها الدكتور عبد القادر القط الآن ، والقصيدة الطويلة « مذكرات رجل مجهول » ، وقصيدة العنوان « حكاية المغنى الحزين » قصيدة نستطيع أن نقول انها ثمرة تالية لديوان « أقول لكم » ، ففيها تقمص الشاعر شخصية النبى أو الحكيم وأخذ يلقى كلمات فى الحب والحرية والعدل وما الى ذلك • أما هنا ، مع السن والتجربة وخبرة السنوات الماضية التى مررنا بها جميعا ، لم يعد الشاعر حكيما فقط ولا عرافا فقط ولكنه أصبح مرا أيضا وساخرا • مع أنه لا يزال العراف ولا يزال المغنى • وهذه هى صورة القصيدة الاولى «حكاية المغنى الحزين » تطور لشخصية العراف أو النبى فى « أقول لكم » ، ولم تفقدها رؤية الاستاذ الشاعر صلاح عبد الصبور جوانبها الغنائية • وفى هذه القصيدة الجميلة الرائعة « زيارة الموتى » لا نكاد نجد فيها هذا العراف الآن • والشاعر لا يحترف اتخاذ هذه الصورة ، وانما هى صورة أصبحت حبيبة اليه ، أو دورا حبيبا اليه يتقمصه فى كثير من شعره ، ولكن لا يلزم أن يحافظ عليه أو ان يظل موجودا فى كل قصيدة يقولها • ففى هذه القصيدة التى سمعناها نجد هذه الغنائية وهذا السخط على المدينة ، وهو ما يبدو فى أوائل قصائده فىديوانه الاول • ولكن فيها أيضا هذا العمق الروحىالذى جعلنى أقول انه اتخذ شخصية العراف • فهذه الصلة بأرواح الموتى تنقلنا الى عالم روحى أعلى من الواقع وأعقد ، وأصدق منه أيضا •

والحق اننى لا أستطيع أن أقول ان الديوان كله صوت واحد • ولكنك تستطيع أن تجد فيه وحدة فكرية ووحدة شعورية تنتظم قصائده جميعا •

ابراهيم الصيرفى : أريد أن أسأل الأستاذ صلاح عبد الصبور ، لا بصفته شاعرا ، بل بصفته ناقدا ، وبعد أن أصبحت بينه وبين الديوان مسافة ما ، أريد أن أسأله رأيه فى هذا الديوان أو عن رؤيته له ؟

صلاح عبد الصبور : الواقع أن الاجابة من أصعب الامور • ولكن لاقل انى سعدت كثيرا بالكلمات التى سمعتها من الصديقين الكريمين الدكتور عبد القادر القط والدكتور شكرى عياد وبخاصة عندما ذكرا ان هناك شيئا ما جديدا فى الديوان ، لعله فى الصورة أو فى الرؤية الشعرية أو ما الى ذلك • ولكن هذا الديوان ، فى ظنى ، قد خرج كله من ذلك الاحساس بالتقدم فى تجربة الحياة وان مشكلاتى القديمة ما زالت كما هى ، وان ازدادت وطأة على نفسى . وأحب هنا أن أقرأ مقطعا من « حكاية المغنى الحزين » ، لعله يكشف عن احساسى بالاثواب العديدة التىلبستها وخلعتها فى معاناة الحياة • فانا أقول فى مقطع بعنوان « استطراد اعتذر عنه »

وصنعتى يا سادتى مغنى
معانق قيثارتى ،
فؤادى المطعون بالسهام الخمسة
صندوق سرى ،
خزنة المتاع ، روضتى وقبرى
أزرع فيها جثثى ، خلعتها فى زمنى المفقود
أدفنها فى صدرها المفئود
أزورها فى خلوة الوجد ، اذا داهمنى المساء
بدون أن أعد له
زادا من الحشيش والنساء
أكشف عنها الكفنا
أقيمها ، أنيمها ممدودة ، أطرد عنها الوسنا
أنظر فى عيونها الماسية البكماء
ثم أولى هاربا للكأس والبكاء

●

وهذه الجثث :
الجثة الأولى طفل جائع فقير
دفنتها منذ زمان موغل فى البعد والعتامة
بكيت حينما دفنتها
بكيت وانكسرت وانعصرت
بكيت وانتسخت
بكيت حتى كدت أن أنحل كالغبار
أو أذوب كالغمامة
عينى عليها سادتى الفرسان
فجاءة نمت على أكتافها رأسان
فواحد ، ملتمع العينين ، للأمام ترنوان
وآخر تمتد عيناه بلا أجفان
نائمة الحدقة فى قفاه
كأنه ثعبان

معذرة نختصر الكلام
فالجثث الكثيرة التى دفنتها عاما وراء عام
تريد ان تنام
أسقيكم الخمرة والافيون
فلا تضجوا ايها الطيبون
أسقيكم البكاء والأنين
ناموا على محاجرى ،
يا أيها الموتى الاعزاء
ويا دزارى العيون
ماذا تقولون وتشغبون ؟
ماذا تحدثون ؟
يا ايها الموتى المعذبون
أنت ، الم أدفنك منذ عام
ايتها الجثة الغريبة ؟
نزلت للزمان خلقة عجيبة
طويلة الساقين ، دون ركبة
واسعة الشدقين
كأن ضحكا فاترا يلتف كالطحلب فى الفكين
لكنما ، وأسفا ، مطفأة العينين
يا جثة المهرج القديم
نامى ، ايا طفلتى التى حييت فى ثيابها
عاما وراء عام
نامى على فراشك الغبار
ولتقضمى رغيفك القفار
وانت يا جاهدة الاحداق كالنجوم
يسيل من أشداقك الكلام ابيضا ومملحا
كالزبد المسموم
انت الم ادفنك أمس
(كانت لكهل اشيب حكيم
ومات اذ ساموه أن يغترف الحكمة بالمقلوب
اذ انها تدحرجت من ساقه ، لبطنه ،
لرأسه ، كالخوف ، كالعطن)
نامى ، أيا صديقتى المعذبة
بدائك الأليم
واستفرغى حكمتهم فى ثوبك القديم

د • شكرى عياد : أحب أن أضيف اضافة يسيرة جدا ، أنهذا المعنى ذاته قد تردد فى قصيدة « رؤيا » ، ولكن بشكل مركز :

أتجول فى تاريخى ، اتنزه فى تذكاراتى
اتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت
تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفتت
اتشابك طفلا وصبيا وحكيما محزونا
يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب

ابراهيم الصيرفى : كان احساسى منذ قراءتى الأولى للديوان أن هذا المعنى هو المسيطر تماما •• فهل معنى هذا ان الديوان قد تجاوز فكرة المدينة؟

صلاح عبد الصبور : بالطبع ، أفكار المدينة ذاتها • فى قصيدة من القصائد أقول أن النور لا يكشف من المدينة سوى مكعبات من نور وحجر وليست هذه مسألة انكار شكلى ، ولا شكا فى مضيقة •• مدينة زائفة كما ذهب بودلير فى كلامه عن المدينة المزدحمة المتسخة الخ •

ربما كانت هنا قيمة أخرى ، هى تجسيد الحياة فى المدينة كما قال الدكتور عبد القادر القط حين تحدث عن استعراض أيام المدينة •• « هذا يوم كاذب الخ » فنحن نساهم بشكل ما فى صناعة هذه المدينة الحديثة ، ونعانيها فى نفس الوقت • وحين نسأم نغترف الحكمة بالمقلوب ، كما أقول • من أقدامنا التى هى موضع الجرى والالم تصعد الحكمة • وحين تنتقل الحكمة من أقدامنا الى رؤوسنا فلا بد أن نغص بها ونموت •• اذ المفروض أن تنزل الحكمة من رؤوسنا الى أقدامنا •• وليس العكس •

أريد أن أقول ان تجربة الحياة فى هذا الديوان ربما كانت هى نفس تجربة الحياة التى اتضحت فى أواخر مرحلة « الناس فى بلادى » وانما بنوع من التنويع أو التأصيل أكثر • وأنا أقولها لأنى أريد أن أطرح عبئها عن نفسى ، فكما يقول بودلير « أنا الجرح والسكين » ، نحن صناع هذا وضحاياه • وربما كان هذا هو المعنى الذى قلته بشكل ما فى مسرحية كمسرحية « مسافر ليل » ، أقوله للتطهر أولا •• وربما تبقى الكلمة• ولكن لدى احساسا بأن الشعر غير موصل ، فحين أقول :

« أربعة نحن من الصحاب
مهرج البلاط ، والمؤرخ الرسمى ، والعراف ، والمغنى
وكلنا بدون أسماء ولا سيوف
وكلنا مؤجر بالقطعة
ونستعير ثوبنا المذهب الاطراف
من خزنة السلطان
وبيننا صداقة عميقة ، كالفجوة »

أعنى أننا جميعا ــ محترفى الفن والكلام الخ ــ نكرات فى عالم لا يسمع الكلمة ولا يؤمن بالفن •

د • عبد القادر القط : ما زلت أحس أن كثيرا مما يشعر به قارىء الديوان من حزن الشاعر أو ادانته لنفسه ، وللحياة أحيانا ، نابع من حياته فى تجاربه الماضية ، التى يركزها أحيانا فى صورة شعرية مبلورة ، أو يفتتها أحيانا فى صورة

شعرية مبسوطة ، كالصور الجميلة لهذا الماضي الدفين ، التي صورها في القصيدة الأولى من الديوان : وهو يسقط حزنه الدفين حتى على القصائد والتجارب العاطفية في هذا الديوان .

وربما كانت ميزة طيبة لهذا الديوان ، تعتبر تطورا ليس جديدا على الشاعر صلاح عبد الصبور لكن اكتمالا لنزعة قديمة من المزاوجه بين العاطفة والفكر ، بين التجربة الشعورية وبين الخيط الفكرى الذى كان يفتقده شعرنا فى كثير من الأحيان . الأستاذ صلاح عبد الصبور بدأ النزعة الفكرية بشيء من الحدة ، شأنه شأن أى مجدد يريد أن يوطد اتجاها معينا . وكانت هذه الحدة أحيانا ، تورطه فى بعض العبارات الشعرية غير المألوفة عند الناس فى ذلك الوقت . ولكن بعد أن تقدم فى التجربة الشعرية ، ولا أقول فى السن ! استطاع أن يحقق هذا التوازن المعقول بين الفكر والعاطفة . فنحن لا نفتقد الغنائية فى هذا الديوان ، ومع ذلك فان الفكر أيضا رقيق لا يخرج بالشعر الى الفلسفة ولا الى الذهنية . ولعل من أجمل القصائد ، القصيدة التى يتحد فيها الشعور والفكر ، وهى قصيدة « أنثى » .. وهى بطبيعتها كان يمكن أن تكون قصيدة عاطفية محضة .

حبيبى أطفأ المصباح ،
وانطفأت حرارته على بدنى
وأيقظ حزنه ، وأراق من عينيه فى وسنى ،
فايقظنى
ومد جناحه المحطوم من حولى
وعانقنى
ووشوش صوته المنغوم فى أذنى
يؤرجحنى
على أغصان دمعته التى امتزجت ، وفرحته
وحين أصاب من نفسى الذى يبغيه ،
أطلقنى
وأغفى فى جوارى ، والمساء يلم طرحته
لتولد فى الصباح حرارة أخرى
وتولد ،
شهوة فى الليل ، تدفع صدر محبوبى
ليطفئها على بدنى .

د . **عبد القادر القط** : صورة فى غاية الجمال وجدتها هنا ، هى أن المرأة ، هذه المرة ، هى التى تتحدث عن الشاعر . الشاعر لا يتحدث عن نفسه ، وانما يتحدث عنه انسان آخر ويلخص شعوره بالشاعر ، أو تلخص شعورها بالشاعر فى قولها : وانطفأت حرارته على بدنى كذلك نجد التجربة المكرورة المعادة باستمرار الحياة والروتين المكرر .

لتولد فى الصباح حرارة أخرى
وتولد ،
شهوة فى الليل ، تدفع صدر محبوبى
ليطفئها على بدنى .

وبمناسبة الصور الشعرية أورد بعض الملاحظات على قصيدتين . القصيدة الاولى عنوانها « مرثية رجل تافه » . تنتهى بقول الشاعر ، بعد أن يتحدث عن هذا الرجل التافه ويرثيه :

وتسألوننى : أكان صاحبى ؟
وكيف صحبة تقوم بين راحلين
اذن لماذا حينما نما الناعى الى نعيه
بكيته
وزارنى حزنى الغريب ليلتين
ثم رثيته

وفى القصيدة الثانية « مرثية رجل عظيم » يختمها الشاعر بقوله :

وتسالوننى : أكان صاحبى
هل صحبة تقوم بين سيد عظيم
وخادم محتال ؟

ربما استطعت أن أدرك الصلة ، أحيانا ، بين الشاعر والرجل الذى يسمى رجلا تافها ، لكنى لم أستطع أن أفهم السؤال الاخير فى مرثية الرجل العظيم .

د . **شكرى عياد** : أريد أن أقول أن الشاعر فى كثير من الاحيان يسب نفسه ..

صلاح عبد الصبور : الخادم المحتال هو الشاعر بالطبع ، لأن الرجل العظيم آية فى الصفاء

د. **عبد القادر القط** : ولكنك لم تصور الرجل العظيم لتسخر به . فقد أحسست انه رجل عظيم بالفعل

صلاح عبد الصبور : هو عظيم حقيقة ، ولم أسخر به .

د. **عبد القادر القط** : فى القصيدة الاولى أفهم انك أدنت نفسك وسخرت بها لأن القصيدة كلها سخرية أيضا من الجانب الآخر . لكن فى هذه القصيدة ، الرجل العظيم عظيم بالفعل .

صلاح عبد الصبور : فيه سخرية من الرجل التافه ، ولكنها سخرية لها ما يبررها · وأنا أحاول أن أدافع عنه ، فأقول :

« فى عالم كالعالم الذى نعيش فيه
تعشى عيون التافهين عن وساخة الطعام والشراب»

أما الرجل العظيم ، فانه عظيم بالفعل ، ببحثه الممتد عن اليقين ، ورغبته التى يلهج بها الى الله قبل أن ينام :

الله هب لى المقلة التى ترى
خلف تشتت الشكول والصور
تغير الألوان والظلال
خلف اشتباه الوهم والمجاز والخيال
وخلف ما تسدله الشمس على الدنيا ··
وما ينسجه القمر
حقائق الأشياء والاحوال ·

د · عبد القادر القط : لعل هذا هو دعاء الشاعر نفسه أيضا · لماذا تنكر على نفسك أن تكون هذا الرجل فتقول : « هل صحبة تقوم بين سيد عظيم وخادم محتال ؟ » ·

صلاح عبد الصبور : لأن الشاعر يتكلم وهذا الرجل لا يتكلم ·· كان نادر الكلام ·

كأنه يبصر بين كل لفظتين
أكذوبة ميتة يخاف أن يبعثها كلامه
ناشرة الفودين ، مرخاة الزمام

د · شكرى عياد : هذه ملاحظة جميلة · فالشاعر ، كما تخيل نفسه مرة فى دور النبى ، يتخيل نفسه أيضا فى دور المهرج « الاثنان معا » ·

د · عبد القادر القط : هى جاءت مفاجأة ··

د · شكرى عياد : يبدو أنه يتصور أن للكلمة دورين ، وان من الصعب تخليصها من المزج بين الأمرين · وبمناسبة اساءة الشاعر الى نفسه قرأت اليوم مسرحية مسافر ليل مع هذا الديوان فلاحظت فى التذييل أن الشاعر يقول « الراوى هو أنا » ثم يتكلم عن هذا الراوى بعد ذلك بصفات شديدة ·

صلاح عبد الصبور : مهرج ومتحذلق ويريد أن يستخرج الفكاهة من الموقف العسير ، ويريد أن يقنع بدور المتفرج فى الواقع ·

د · عبد القادر القط : وبمناسبة الحديث عن الحذلقة أريد أن أتحذلق قليلا من الناحية اللغوية تقول : « ناشرة الفودين مرخاة الزمام » فى هذه الصورة تنافر بين ناشرة الفودين مرخاة الزمام ، فى التعبير عن الارادة · يعنى « ناشرة الفودين » ·

د· شكرى عياد : يعنى « هاجة » ·

د· عبد القادر القط : نعم ·· انما مرخاة الزمام كالمجنونة ، ليس لها التعبير الارادى ، أى أن هناك من يرخى لها الزمام · وهذا موطن حذلقتى !

صلاح عبد الصبور : فى الواقع لو تلمست الصورة التى كانت بذهنى وأنا أكتب « ناشرة الفودين » أتذكر من هذه الصورة أنه عندما هدم بيت العزى خرجت منه امرأة ناشرة الفودين ، على أساس أنها واحدة من البلهاوات ، وضعت هنالك كى تقول تنبؤات · فهذه الصورة المجنونة شىء مجنون يلقى بتنبؤات غير سليمة وغير صحيحة · ربما كانت هذه هى الصورة التى كانت بذهنى ·

د· عبد القادر القط : « ناشرة الفودين » تعبير عن الحرية والارادة ·· و « مرخاة الزمام » لا ارادة لها ·· على أننا لا ينبغى أن نقف بدراستنا للشعر عند المضامين النفسية فقط وانما ينبغى أن نتكلم فى اللغة وفى الايقاع والأوزان وما شابه · فى الديوان أخطاء مطبعية كثيرة صححتها وحدى · وهناك أشياء لا يستطيع المرء تصحيحها مثل :

« أقول صدقا ولا أزيد فيه
أقسم بالموتى الذين يخمشون تحت جلدى »

كلمة يخمشون ؟ ·

صلاح عبد الصبور : أنا لا أعرف لهذه الكلمة معنى فى الواقع · وكتبت يخمش من يخبش ويخربش ولكنى لا أعرف ان كان الفعل معجميا ؟ ·

د · عبد القادر القط : لا ·· هو غير معجمى بهذا المعنى · معناه المعجمى جمع الشىء من هنا وهناك · وفى صفحة ٢٦ تقول :

حتى اتتت خيول عصبة الشيطان
اذا بكم تمضون كالنعامة المجنحة
وأسفا قلوبكم مسافحة

لماذا استخدمت كلمة مسافحة ؟

صلاح عبد الصبور : من السفاح .. قلوب زانية .

د . شكرى عياد : اسم فاعل .

د . عبد القادر القط : أنا فاهم المعنى . لكنى أحسست أنها قفزة ، أو نتيجة غريبة .

د. شكرى عياد : هل الصورة بعيدة عن الصورة السابقة عليها ؟ .

د . عبد القادر القط : نعم . وقولك « يتجمعون على موائد السحر الفقير » .

د. شكرى عياد : الاستاذ صلاح عبد الصبور يبدل التفعيلات فى أحيان قليلة جدا .

صلاح عبد الصبور : وأنا أحس بهذا بالفعل . وأنا فى مسألة العروض أريد أن أعتمد على أذنى .

د. عبد القادر القط : لقد أبحنا لكم «مفاعيلن» التى تناقشنا فيها كثيرا .

صلاح فبد الصبور : نعم « مفاعيلن » ، لكن أحيانا يعطى الاعتماد على الاذن نوعا من الموسيقى يمكن أن تكون خارجة على العروض ، ولكن المرء يستعملها بحذر . وقد أصبح الآن من الحق المشروع تحول (فعلن) الى (فاعلن) . وقد نبهنى بعض الاصدقاء الى « مجتمعون على موائد السحر الفقير » ، ولكن لم أجد رغبة على الاطلاق فى اعادة صياغتها . ولعل بعض زملائنا من الشعراء ، وهذا مالا أوافق عليه كثيرا ، قد خرجوا بشكل كبير كصديقنا الشاعر ادونيس ، وكتبوا لونا يمكن أن نسميه الشعر الحر بمعناه الحقيقى ، أى استعمال بعض التفعيلات ومزجها ، وكثرة الوقفات الفجائية الخ . وقد نفيد من هذا قدرا معينا فى أجرومية العروض الجديد .

د . شكرى عياد : ربما نجد لدى الأستاذ صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء الجدد استيحاء من العروض الاوربى . فهو أحيانا يبدل قدما بقدم من نوع مختلف . وأريد أن أقول أن العروض حتى اذا ما اعترض على هذا ، فان ذلك خير ألف مرة من الرتابة المطلقة التى منى بها الشعر الجديد عندما التزم التفعيلة الواحدة .ولابد من قدر من الحرية يتجاوز ما وافق عليه الدكتور عبد القادر القط من تحويل مستفعلن الى مفاعيلن .. ولا شك أنه لا يمانع فى الموافقة على قدر آخر .

د . عبد القادر القط : لا بد لنا أن نلاحظ الظاهرة قبل أن تتأصل ، حتى لا يرمى الشاعر بأنه لا يقيم الوزن ، وعندما يتضح أنها شىء متعمد ومقصود يكون ذلك أفضل .

د . شكرى عياد : من ناحية الصياغة أحب أن أضيف أن صياغة صلاح عبد الصبور صياغة درامية دائما . ولا نستطيع أن نقول ان وراء كل قصيدة خيوط قصة ، أو أن فيها عنصرا قصصيا، ولكنى أفضل أن أقول عنصرا دراميا ، لأن هناك قوتين أو صوتين غالبا ، وهناك قمة ينتهى اليها صراع الصوتين ، وهناك نهاية ، حتى من ناحية الصياغة ، موجزة تقع فى سطرين مثلا . وقد أصبحت هذه الطريقة كالاسلوب الملازم للاستاذ صلاح عبد الصبور . ومن أجل هذا أجد أن الارتباط قوى بين قصائده وبين مسرحه الشعرى . وقد أحس هو نفسه بهذا عندما قال فى احدى مسرحياته الاخيرة انه تردد هل يكتبها فى صورة قصيدة أم فى صورة مسرحية .. وهذه المسرحية هى « مسافر ليل » . وهذا لأن الخط ليس فاصلا بين القصيدة وبين المسرحية عند صلاح عبد الصبور . فالمسرحية فيها قدر من الغنائية والقصيدة فيها قدر كبير من الدرامية ولا شك أن القصيدة الاولى « حكاية المغنى الحزين» كان يمكن جدا أن تأتى فى قالب مسرحى .

صلاح عبد الصبور : نعم ..

د. عبد القادر القط : كما بينت أن الشاعر قد استطاع أن يحقق توازنا بين الشعور والعاطفة فى هذا الديوان ، أحب أن أذكر أن الشاعر قد استطاع أيضا ، وهو قد بدأ هذه المحاولة منذ أن بدأ ينظم الشعر الحديث ، أن يوازن بين مقتضيات التجربة الملتصقة بالحياة اليومية من ناحية ، أو التجربة التى فيها جانب من السخرية، يستدعى استخدام ألفاظ مألوفة ، وبين جانب آخر من التجربة فيه توتر يستدعى لغة شعرية عالية ، وكثيرا ما يستمدها الشاعر من التراث العربى القديم ، لأن صلاح عبد الصبور من أكثر شعراء الشعر الجديد التصاقا بالتراث القديم وتأثرا به . ففى بداية قصيدة « عود الى ما جرى فى ذلك المساء » يحاول الشاعر ، وهذه طريقة مألوفة فى مسرحياته ، أن يثير السخرية باستخدام كثير من المترادفات التى لا تعنى شيئا كثيرا .

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما

(وهنا علق الأستاذ صلاح عبد الصبور على « وما » فى آخر البيت بقوله أنه تعمد أن يتركها معلقة هكذا) •

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما
أنبلكم ، وما أشجعكم ، وما
أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكرار والعلوم والفنون واللغات
والسحات ••
وباختصار
أنتم هدية السماء للتراب الآدمى ،
نحن حفنة الاموات

د • عبد القادر القط : بعد هذه القطعة الطريفة التى تجوز الشاعر فيها باستخدام كل هذه الالفاظ يأتى الى مقطوعة فيها توتر ، ونجد أسلوبه شعريا من الطراز الرصين جدا ، الذى يستخدمه التراث • فيقول :

حزنى لا تطفئه الخمر ولا المياه
حزن لا تطرده الصلاة
قافلة موسوقة بالموت فى الضرار ،
والاشباح فى الجرار ، والندم
على وحدى أن أقودها اذا دعا النقير
نقير نصف الليل
أهوى بها ممزقا على أخلاف نوقها •
الى مغاور النسيان والعدم
قافلة موسوقة بالموت والنشور
على وحدى أن أجرها من كهفها المقبور
أقودها ثانية على حبال الشمس
حتى أواخى غدها المقدور •

وأظن أن هذه المقطوعة تذكرنا بقصة الزباء • وهذه فى الحقيقة طريقة تعصم الشعر الجديد ، من النثرية المسرفة • وحبذا لو اتبعها الشعراء وزاوجوا بين لغة الحياة اليومية وذلك المستوى ، ولو فعلوا ذلك لكان أقرب الى طبيعة الحياة نفسها ، التى تختلط فيها المأساة بالملهاة والابتسامات بالدموع كما يقولون •

ابراهيم الصيرفى : وهذا أيضا مما يمكن أن يدخل فى باب الصياغة الدرامية كما أشار الى ذلك الدكتور شكرى عياد •

د • شكرى عياد : هو قريب من نفس المعنى• وقد وضح الدكتور عبد القادر القط معنى الدرامية خيرا مما قلت • ومن أمثلة هذه الدرامية أيضا قصيدة «الشمس والمرأة» فالقصيدة من صياغتها ، كما قدم لها الاستاذ الشاعر ، قصيدة مصوغة ليؤديها صوتان أو ممثلان أو راويان • وهناك بطلان أو بطلتان هما الشمس والمرأة • الشمس الغاربة والمرأة العجوز • لكننى فى الحقيقة كنت أحب أن أقف عند هذه القصيدة لغير الشكل • كنت أريد أن أقف عندها باعتبارها ممثلة لفلسفة صلاح عبد الصبور الآن • وهى فلسفة ، كما أحسها فى هذا الديوان وفى مسرحياته الأخيرة ، لا أريد أن أقول سوداء ، ولكن يغلب عليها التشاؤم أو الاحساس بأن قدر الانسان محكوم عليه بالفناء والفساد والضياع ، ولا أريد أن أسترسل فى مترادفات كالتى سخر منها صلاح • ولكنى أجد هذه المقابلة فى هذه القصيدة أوضح ما تكون الشمس تشيخ ولكنها تعود الى الحياة شابة من جديد ، تغتسل فى ماء البحر ثم تعود شابة مرخاة الذوائب أما الانسان فانه يشيخ ولا تبقى له الا الذكريات ثم ينطوى انطواء تاما أبديا • وقد لا يكون هذا هو ايمان الشاعر ، ولكنه تصوره الشعرى للحياة• وأنا أتخيل أن صلاح عبد الصبور قد وصل الى قمة هذا التصور المتشائم لمصير الانسان ، وعبر عنه كأجمل ما يمكن أن يعبر عنه بموسيقية وبدرامية وفن الخ لكننى أتصور انه فى مسار حياته وتجاربه لابد أن يتحول عنه • وليس هذا نوعا من الاستحثاث أو مللا من هذه النغمة •• أبدا ، وانما هو محاولة لترقب خطواته ، ولعلها محاولة لا قيمة لها • أو قيمتها ضئيلة جدا لأننا فى النهاية لا نزيد على أن نرصد خطوات الشاعر• انما قد يحلو للناقد أن يتصور انه بعد أن توغل انسان الى هذا الحد فى هذه الرؤية للحياة أن يتحول بالطبع مع الكهولة القادمة الى نوع من

النظرة الهادئة الى الحياة والفلسفة المتفائلة فى غير سذاجة وفى غير تبسط .

ابراهيم الصيرفى : مسألة الانتقال من صوت الى صوت آخر . هل يأتى عن طريق نصيحة يسديها ناقد الى شاعر ؟ أم هى وليدة حركة الايام فى الشاعر نفسه ؟ .

د. شكرى عياد : أنا قلت انه ادعاء عريض أو دعوى وقحة لا محل لها ، لو كان طلبا .. انه مجرد تنبؤ .

ابراهيم الصيرفى : أو تمن .

د. شكرى عياد : ربما ..

د . عبد القادر القط : نحن نتمنى للشاعر صلاح عبد الصبور ألا يسير فى كهولة ، بل يحتفظ بشبابه . ونتمنى للدنيا كلها أن تستعيد شبابها وأن تخلو من كل أسباب الحزن ومن المشاعر المتشائمة التى توحى بهذا التشاؤم الكثير عند الادباء المعاصرين لا فى الشعر وحده ولكن فى المسرح والرواية . امنياتنا جميعا أن تطلع علينا السنوات القادمة وعلى الحياة بطراز مختلف من القيم الانسانية والعلاقات الاجتماعية والمستقبل الذى يمحو أثر هذه الظلمة عن أدباء العصر الحديث .

د . شكرى عياد : أظن أنه لم يبق الا تحية هذا الديوان . وأريد أن أقول ان كل ديوان جديد لصلاح عبد الصبور يدعو المرء دائما الى أن يضع الى جانبه دواوينه كلها وأن يعيش مرة أخرى مع هذا الشاعر الكبير ذى الرؤية الخاصة للحياة ، وذى الاسلوب الخاص والفنى الذى امتزجت فيه الحداثة مع المحافظة على تراث الشعر العربى امتزاجا قل أن نجده فى معاصريه .

لوحة الغلاف :



الفنان الفرنسى المعاصر موريس دى فلامنيك (١٨٧٦ — ١٩٥٨) الذى اشتهر بتصوير المناظر الطبيعية ، ولا سيما فى الفترة الاخيرة من حياته ، حيث تميزت مناظره بألوانها الزاهية والبهيجة ، المستمدة من الريف الفرنسى تارة ومن الأماكن الخلوية تارة أخرى ، والتى تجمع بين غنائية الاداء وشاعرية التعبير .

والمعروف عن فلامنيك انه أتم بعض أعماله الممتازة قبل ذلك ، عندما كان متأثرا بالحركة الوحشية فى التصوير . وهى الحركة التى عاشت فترة قصيرة قبل ظهور المذهب التكعيبى ، منادية بحرية التعبير فضلا عن حرية استخدام العناصر والألوان القوية لاحداث الأثر الانفعالى الحاد .

إدارة المجلات : ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - تليفون ٤٩٦٨٩ بالقاهرة
الاشتراك السنوى (١٢ عددا) : ج.ع.م ١٠٠ - البلاد العربية ١٥٠ - فى الخارج ٢٠٠
الاشتراك عن نصف سنة (٦ أعداد) : ج.ع.م ٦٠ - البلاد العربية ٨٠ - فى الخارج ١٢٥
ترسل الاشتراكات باسم قسم الاشتراكات : المجلات الثقافية ٥ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة
الاعلانات يتفق عليها مع قسم الاعلانات بالمجلات الثقافية ٥ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٣/١٩٧١